LITERATURA ROMÂNĂ
ÎNTRE
CELE DOUĂ RĂZBOAIE
MONDIALE

VOL. III

Coperta: *Cristea Müller*

OV. S. CROHMĂLNICEANU

LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

VOL. III

DRAMATURGIA ȘI CRITICA LITERARĂ

EDITURA MINERVA
BUCUREȘTI — 1975

I. DRAMATURGIA

În numărul pe septembrie din 1936 al *Revistei Fundațiilor Regale,* sub titlul *Notă despre literatura dramatică,* Mihail Sebastian făcea cîteva remarci amare cu privire la situația repertoriului nostru teatral. Pompiliu Constantinescu le găsi „exagerat de pesimiste“ și-l obligă pe autor să aducă explicații lămuritoare. Într-o altă *Notă tot despre literatura dramatică (R.F.R.,* nov. 1936), Mihail Sebastian își preciza observațiile, fără a atenua gravitatea lor, întărind afirmația mai veche că avem un „teatru cu punțile tăiate“ *(Rampa,* XVIII, 8 sept. 1935). Pe scurt, concluzia lui era că dramaturgia nu a cunoscut evoluția ascendentă a întregii mișcări literare românești din ultimii zece ani. Faptul l-ar ilustra îndeosebi totalul dezinteres al tinerilor scriitori pentru teatru, nici un nume nou, interesant, neapărînd aici de lungă vreme. Mai mult, scena pierde cu timpul chiar și puținele condeie care i s-au devotat pînă acum ; după Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu declară că abandonează cariera de autor dramatic.

Nici Lovinescu nu avea, pare-se, o părere foarte diferită, de vreme ce a amînat *sine die* redactarea volumului care trebuia să fie consacrat teatrului în *Istoria literaturii române contemporane* din 1926—1928. Și G. Călinescu acordă o importanță scăzută dramaturgiei interbelice, cum putem ușor constata. Pe terenul acesta, în raport cu momentul dinainte de război, are loc o evidentă stagnare, dacă nu chiar un regres.

De-a lungul primelor două decenii ale secolului, teatrul s-a aflat în centrul atenției literare. Barbu Ștefănescu Delavrancea reintră în actualitate cu trilogia lui drama-

tica *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1909) şi *Luceafărul* (1910). Piesa lui Ronetti Roman, *Manasse* (1900), reprezentată în 1905, stîrnise discuţii viforoase. Scena a hotărît cariera a nu puţini scriitori antebelici : Al. Davila, Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, Caton Theodorian, A. de Herz. Aproape toţi criticii notorii ai epocii se ocupă îndeaproape de dramaturgia originală : N. Iorga, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, I. Trivale, Ilarie Chendi, cînd nu caută chiar să o susţină cu contribuţiuni personale, ca primii doi.

Situaţia se schimbă în rău după război. Concurat nemilos de cinematograf, teatrul, nu numai la noi, decade. Epoca în care atîţia autori : Cehov, Strindberg, Gerhard Hauptmann, Maeterlinck, Shaw, Gorki, îşi cîştigaseră cu ajutorul scenei un renume mondial, rămîne curînd doar o amintire. Se potolesc aproape complet şi marile experienţe regizorale, creatoare de şcoli ale interpretării : Stanislavski, Antoine, Gordon Craig. Teatrul e supus unui regim de brutală comercializare. Reţeta de casă dobîndeşte cuvîntul decisiv în alcătuirea repertoriului şi amuzamentul publicului cu orice mijloace ajunge să fie ţinta majorităţii spectacolelor. Autorii dramatici „jucaţi" sînt recrutaţi tot mai frecvent din rîndul „oamenilor de teatru", adică al specialiştilor în confecţionarea unor piese care să „ţină afişul". Ca urmare, scriitorii adevăraţi se văd îndepărtaţi sistematic de scenă, chiar atunci cînd ea continuă să exercite o atracţie puternică asupra lor. O astfel de soartă a avut-o autorul dramatic cel mai substanţial, apărut după I.L. Caragiale la noi, în această perioadă : Camil Petrescu (v. vol. I, pag. 437—478). Teatrul lui, în ciuda valorii, sau tocmai din cauza ei, a cunoscut foarte puţine reprezentaţii ; capodopera scriitorului, *Danton* (1925), n-a fost jucată niciodată pînă în anii noştri. Pentru motive identice, Lucian Blaga (v. vol. II, pag. 192—256) a întîmpinat rezistenţa tenace a „oamenilor de teatru" spre a fi pus în scenă, piesele sale cîştigîndu-şi admiratori mai mult pe calea lecturii. Şi alţi scriitori foarte dotaţi : Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gh. Brăescu, Gib I. Mihăescu, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Felix Aderca, Anton Holban, Theodor Scorţescu, n-au izbutit să facă şi o carieră dramatică, între cele două războaie, chiar dacă au încercat.

Autorii „jucați“ vin, cu rare excepții, din mediul scenei, recrutîndu-se dintre regizori, actori, critici sau secretari teatrali ca : Victor Ion Popa, G.M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu și G. Ciprian.

O altă consecință a aceluiași fenomen e *conservatorismul*. Teatrul românesc nu se arată deschis în perioada interbelică aproape la nici o înnoire profundă de expresie. Ceea ce izbește în repertoriul lui original este o inerție pe care iarăși a surprins-o foarte bine Mihail Sebastian. Reluarea lui Haralamb Lecca indică precis : „vîrsta la care se găsește astăzi literatura noastră dramatică, spiritul ei, exigențele ei, ambițiile ei de gîndire, de sensibilitate, de bogăție psihologică“.

„Cînd în poezie, punctul culminant este Arghezi, cînd în epică este Rebreanu, în teatru punctul limită este Haralamb Lecca.“ „Există — adăuga M. Sebastian — un decalaj între teatrul nostru, de o parte, și proza sau poezia noastră, de altă parte. Este între ele o deosebire de stadiu. Trăiesc, s-ar zice, în timpuri diferite. Literatura noastră dramatică de azi nu e contemporană cu romanul nostru de azi, cu gîndirea noastră, cu lirica noastră.“

Teama de a contraria gusturile principalului spectator, publicul mic-burghez, și a risca astfel ca el să nu umple sala, a lucrat ca un factor inhibitiv al oricăror tentative înnoitoare. Limbajul scenei noastre a rămas fixat, într-o măsură covîrșitoare, la momentul 1900. Victor Eftimiu, considerat un poet desuet, după primul război mondial, a rămas dramaturgul cel mai prizat al epocii. Dimpotrivă, factura inedită, expresionistă, a pieselor lui Blaga a speriat. Dar chiar și teatrul ibsenian, „de idei“, așa cum a înțeles să-l practice Camil Petrescu, a fost socotit „dificil“ pentru spectatorul nostru hrănit cu melodrame ieftine și comedii sentimentale ușoare.

De aici a rezultat încă o caracteristică a multor piese românești interbelice. Ele își vor căuta garanția succesului mai cu seamă în tradiția comediei satirice caragialiene, de moravuri. *Nodul gordian* de Valjan, *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, *Gaițele* de Al. Kirițescu vin să arate că așa stau lucrurile. Pînă și Camil Petrescu, atunci cînd cucerește aplauzele spectatorilor, rezistenți la teatrul lui intelectualizat, e, cu *Mitică Popescu,* tot o comedie cara-

gialiană de moravuri, chiar dacă urmăreşte să fie replica ei.

Datorită aceloraşi condiţii, literatura dramatică a epocii interbelice îşi atinge realizările principale printr-un compromis între spiritul inovator şi formulele teatrale încercate. Piesa cea mai reuşită a vremii, de o ţinută artistică superioară şi totodată foarte pe placul publicului, a scris-o actorul G. Ciprian şi se numeşte *Omul cu mîrţoaga*. Aici, un „mister" modern, în spiritul autentic al „dramelor vestirii" sau „revelaţiei", e prezentat sub forma unei farse comice. Tot teatrul lui M. Sebastian îşi bazează succesul pe o şireată şi ingenioasă intelectualizare a comediei sentimentale, graţie fanteziei lirice, în stare să creeze o „atmosferă".

Simptomatică pentru condiţionarea strînsă a dramaturgiei româneşti interbelice de către un anume public spectator este şi întoarcerea majorităţii pieselor gustate la o aceeaşi situaţie socială compensatoare. Eroul preferat, în *Mitică Popescu, Omul cu mîrţoaga, Ultima oră, Ion Anapoda, Titanic vals,* devine omul mărunt, anonim, căruia hazardul îi oferă prilejul îndelung visat să terorizeze măcar o dată şi el pe puternicii zilei. Cîte satisfacţii aveau calitatea de a oferi spectatorului din stal asemenea situaţii nu trebuie să mai explicăm.

În ciuda conservatorismului ei, dramaturgia românească interbelică schiţează totuşi o mişcare de sincronizare cu proza şi poezia epocii. Actul poate fi urmărit prin Camil Petrescu, Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu, Ticu Archip, G. Ciprian şi Mihail Sebastian în împingerea prudentă a publicului către o problematică morală şi un limbaj scenic evoluat, eliptic, simbolic, ritualistic, cu puteri de sugestie considerabil amplificate.

TEATRUL PITORESC ŞI SENTIMENTAL

VICTOR ION POPA ● GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU ● MIRCEA ŞTEFĂNESCU

Muşcată din fereastră, piesa lui cea mai bună, **Victor Ion Popa** a ţinut să o dedice „Călmăţuiului copilăriei", naşului şi părinţilor săi care l-au crescut în lumea lor „bună şi curată". Iată cuprins în cîteva rînduri programul unei întregi literaturi dramatice, sentimentale şi lirice, plină de pitoresc local şi de eroi cu tabieturi, împrumutaţi din proza antebelică. „Schiţa novelistică" îşi prelungeşte astfel viaţa pe scenă, şi personajele lui Brătescu-Voineşti, Bassarabescu sau Gîrleanu ne invită să asistăm în continuare la micile lor „necazuri". Doctorul Micu *(Ciuta)* regretă că nu are o fată să i-o dea nepotului său Octav, „băiat bun", cu „cap, nu glumă" ; se plînge de slăbirea memoriei : „am uitat despre ce vorbeam"..., „uit... uit... grozav..." ; îşi tachinează afectuos consoarta : „Madam Micu, ai îmbătrînit..." Părintele Ilie, musafir permanent al lui conu Grigore, învăţătorul satului *(Muşcata din fereastră),* joacă „tabinet" în „cerdacul" casei acestuia. Vechii prieteni se împung pe o nesfîrşită temă de dispută : la care dintre ei doi ţine mai mult coana Sofica, soţia învăţătorului ? Clanul Bocăneţ *(Acord familiar)* duce dificile tratative diplomatice spre a nu rata, din cauza disensiunilor interne, spectacolul săptămînal de cinematograf. Take şi Ianke vînd în prăvăliile lor vecine exact aceleaşi articole şi-şi trimit unul altuia clienţii ca să nu se concureze. Cadîr, al treilea amic, aduce în dughiana sa numai produse coloniale, pe care primii doi nu le ţin. Ionel, băiatul lui Take, şi Ana, fata lui Ianke, sînt gata să tulbure această perfectă antantă internaţională prin hotărîrea lor de a se căsători, şi problema e cum poate fi făcută

mahalaua să accepte ideea (*Take, Ianke și Cadîr*). Ne învîrtim cu adevărat într-o „lume curată", de o mare cumsecădenie. Dramele sînt mărunte și se rezolvă ușor, trebuie să așteptăm numai pînă ce eroii, datorită firii lor cam lente, descoperă soluția salvatoare și izbutesc să-și adapteze automatismele psihico-sociale noilor situații. Cînd, foarte rar, survin deznodăminte tragice, ca în *Ciuta*, acestea par forțate, impuse artificios, din afară, unui mediu uman neobișnuit cu ele.

Victor Ion Popa (1895—1946) a fost o personalitate artistică pluritalentată. Desenator excelent, pictor și poet, nuvelist și romancier, s-a devotat însă mai ales teatrului, pentru care a avut o autentică pasiune. De mic copil, improviza spectacole cu colegii școlii primare din Călmățui ; licean, la Iași, a jucat în *Millo, director*. După ce și-a luat bacalaureatul, a urmat conservatorul de artă dramatică și a început încă din anii studenției să scrie diferite piese. A fost sufleur, regizor, director de scenă și de teatru. Picta decorurile, și cei care l-au cunoscut își amintesc că nu pregeta să fie, cînd era nevoie, chiar zidar, croitor, mașinist, electrician, comitet de lectură și adeseori dactilografă. A realizat la noi primele spectacole pentru școlari, a fost profesor de artă dramatică ; a cheltuit o imensă energie spre a întemeia un teatru muncitoresc și sătesc.

După cîteva încercări juvenile, rămase în manuscris, *Vultoarea*, *Lucia*, *Răspîntia cea mare*, și o comedie pentru copii, *Flori și fluturi* (1919), publicată și jucată, s-a făcut cunoscut ca dramaturg cu piesa *Ciuta* (1921). Primul act, apreciat mai ales de majoritatea criticilor, aduce pe scenă, cum arătam, o umanitate în mijlocul căreia a revenit mereu Victor Ion Popa. Doctorul Micu și soața dumnealui, Madam Micu, sînt doi bătrîni de treabă, așezați, cu solide principii morale. Ei se complac într-o existență cuminte de patriarhalitate provincială. Cariera ideală pentru doctor e aceea de profesor („Nu-i ca medicina, aleargă ziua toată... și cînd ai ațipit un pic... zbîrnnn, soneria : consult, grav, boală, dracu să le ia"). Avantajul îl dă aici tihna („orele tale", „vacanța ta", „liniștit, vreme liberă...") și bătrînețea asigurată fără bătaie de cap („Dacă mă făceam profesor, acum eram pensionar... Îmi luam pensioara în

buzunar şi băbuşca la braţ... şi... Hai la plimbare !...“). În materie conjugală, esenţial, socoteşte doctorul, este ca oamenii să se iubească sincer. Apreciază, prin urmare, foarte mult felul cum Madam Micu rezumă dragostea interesată de azi („Mulţi bani ai ?“ „Am o căldare.“ „Te iubesc şi nu prea, prea.“ „Şi mai am o ladă mare.“ „Vino-ncoa, iubita mea...“). Puţină avere fireşte că nu strică, altfel din ce au să trăiască tinerii ? Apoi, oricît ar fi de puternică furtuna pasională, prescripţiile moralei tradiţionale trebuie respectate între oamenii cumsecade.

Cînd doctorul o găseşte noaptea pe Carmen fugită de acasă la nepotul lui, Octav, o felicită („Fetiţo, bravo, fetiţo !... Bravo... bravo... Să vă dea Dumnezeu fericire“), nu omite totuşi a adăuga : Dar... mîine... mîine... la primărie... cinstit... pentru Madam Micu... ca să fie şi ea fericită...

Conflictul dramatic, în acest univers liniştit, izbucneşte prin intervenţia unei mentalităţi care-i e structural străină. Carmen Anta, „ciuta“, o fată bogată şi voluntară, prietena familiei Micu, îl iubeşte pe Octav Şoimu. Acesta e, la rîndul lui, îndrăgostit de ea, dar, natură ezitantă şi reţinută, îşi ascunde sentimentele. Tinerii se ceartă tot timpul şi raporturile lor afective reale ies la iveală abia atunci cînd milionarul Costea Moceanu pune ochii pe Carmen. Are loc o întreagă cabală ; asupra lui Octav se exercită presiuni sociale ca să renunţe la Carmen ; tutoarea ei, Ana Anta, şi amantul acesteia, Tache Voinea, devin aliaţii bogătaşului, fiindcă au risipit zestrea fetei, şi Moceanu deţine poliţele, a căror achitare, dacă ar reclama-o, i-ar lăsa pe drumuri. Carmen însă se arată neînduplecată. Ea nu concepe decît o dragoste împărtăşită, absolută şi totală. Omul cu care se va mărita trebuie să i se dedice integral („...nu-mi închipui un bărbat să trăiască în afară de mine. Nu, nu, nici slujbă, nici ocupaţii care să-i gonească sufletul de la mine. Aş sfîşia în bucăţele registrele pe care s-ar apleca ...“). După ce a aflat că Octav o iubeşte, e hotărîtă să-i aparţină numai lui. O lasă indiferentă ce va spune lumea, vine la el, îl ia de gît, pretinzînd însă partenerului aceeaşi dăruire completă („Octav... spune drept ! Simţi tu că eşti al meu ? Tot al meu ? Tot ?“). S-ar părea că acum nimic nu le mai poate tulbura fericirea. Dar e o iluzie. Cînd

aude că averea i-a fost risipită, Carmen își pierde brusc orice chef de viață. Odată cu sărutul nupțial pe care i-l dă lui Octav, eroina își trage un glonte în inimă. Curios e cum deznodămîntul acesta tragic apare dictat de voința autorului, nu rezultă din logica piesei. Doctorul Micu, în rolul lui de „raisonneur", încearcă să-l motiveze prin simbolul „ciutei". Făptură învățată numai cu înălțimile, aceasta, atunci cînd e urmărită de vînători sau jivine, se urcă tot mai sus și, dacă nu găsește nici o scăpare, sare singură din creștetul munților în prăpastie. Carmen ar închipui o asemenea ființă „curată", și există mereu primejdia ca ea să recurgă la gestul funest, îl avertizează doctorul pe Octav. Sîntem îndemnați un moment să credem că sinuciderea eroinei ar avea drept motiv o gravă dezamăgire sentimentală. Octav nu rezistă vîrtejului pasional în care Carmen îl antrenează, se arată „nevolnic", cum îl numește ea o dată mînioasă ; dă semne de șovăială după discuția cu Moceanu. S-ar repeta oarecum situația din *Suflete tari,* cu efectul însă, invers. Dar decizia sinuciderii Carmen o ia numai după întrevederea cu Ana Anta și în urma știrii că a rămas săracă. Setea de puritate a „ciutei" e cel puțin echivocă. Fericirea în dragostea totală o condiționează — așa crede eroina — averea. Ana Anta îi declară că și dînsa n-a urmărit altceva ; cu banii cheltuiți a încercat să-și atașeze omul sărac pe care-l iubea. Aceste cuvinte constituie pentru eroină lovitura cea mai grea. „Taci ! — spune Carmen. Mi-ai dărîmat averea... nu ți-a ajuns ? Îmi dărîmi și dragostea ?" Apoi însuși chipul în care ființa aceasta „pură" își imaginează fericirea e o combinație de bucolism și bună stare, un arcadism sămănătorist : Carmen îi descrie astfel lui Octav viața lor viitoare : „...mîine, la primărie, pentru Madam Micu. Ai auzit ?... pe urmă... plecăm... nu-i așa ? Plecăm undeva la țară, într-un sătuleț pierdut într-o văgăună în care să curgă un firișor de pîrîu mic, mic... de să se sfîrșească de-ai lua un pumn de apă din el. Și dis-de-dimineață să ne sculăm... Tu să fii somnoros ca să te trezești în sărutările mele și leneș să te îmbraci mormăind, iar eu să te necăjesc și să te sărut... să te sărut, Octav... Apoi să bem lapte cald, proaspăt, și să hoinărim pe meleaguri și să alergăm

peste coline. Eu, sprintenă, înainte, cu rochiță albă, cu pălăria în mînă și cu brațele încărcate de flori... ca un fluture de primăvară. Tu în urmă bîzîind ca un bondar greoi și somnoros... Și eu să fug și să mă-ntorc... și de cîte ori mă-ntorc, să te sărut... să te sărut... să te sărut..." Regăsim așadar anticipat aici idealul doctorului Micu, pensioara în buzunar și cu băbușca la plimbare. *Ciuta* are în acest idilism sentimental culoare și chiar un vag farmec desuet. Unitatea ei stilistică se strică atunci cînd autorul vrea să împingă situațiile către tensiuni sufletești pentru care lumea lui nu-și descoperă nici o aptitudine. Singurul personaj presupus a fi capabil de asemenea trăiri intense, Carmen, rămîne și cel mai inconsistent.

Cu *Mușcata din fereastră* (1928), Victor Ion Popa găsește adevărata formulă a teatrului său. Ideea repetiției principalelor acte ale existenței, într-un univers care trăiește sub semnul tradiției, e tratată nu fără o apreciabilă delicatețe. Întîlnim varianta dramatică a poemului *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat, cu accentul pus pe umor, fără să dispară însă și fiorul liric. Preotul și învățătorul satului au iubit cîndva aceeași fată, ultimul a răpit-o, iar semnul că ea a făcut în sfîrșit alegerea îl constituia „mușcata din fereastră". Foștii rivali au rămas însă buni prieteni ; preotul, care nu și-a mai întemeiat altă familie, s-a oploșit pe lîngă casa învățătorului, devenind un al doilea tată pentru copiii acestuia. Vechea situație revine ; la mîna domnișoarei Olguța aspiră iarăși doi buni amici, tînărul învățător Ionică, feciorul cîrciumarului, și Radu Cociaș, un student, băiatul lui Conu Zamfir ; încă o dată, „mușcata din fereastră" va tranșa controversele părinților, care vor asista neputincioși la hotărîrea inimii și la „răpirea" fetei. Scenele cele mai bune aparțin declanșării automatismelor psihice cicălitoare, însă simpatice, pentru că rămîn inofensive. Iată cum comentează părintele și învățătorul tradiționala lor partidă de tabinet :

„Conu Grigore, fredonînd pe o melodie cunoscută versuri improvizate :

Joacă popă, joacă, joacă,
Că afară-i timp de toacă...

P ă r i n ț e l e I l i e, lehămetit de cartea proastă:

Dar ce dracu vrei să joc,
Că n-am carte mai deloc...

C o n u G r i g o r e: Asta-i semn, popă, asta nu-i joc de cărți. E simbol, cum zice Georgică!

P ă r i n t e l e I l i e: Și cam în ce fel se arată simbolul?

C o n u G r i g o r e: În felul că damele la mine, popii la mine și fanții tăi bat din buze.

P ă r i n t e l e I l i e: Mă miram eu să treacă zi lăsată de la Dumnezeu și să n-o iei de la capăt. Cîntă, flașnetă hodorogită...

C o n u G r i g o r e: Dar ce? Nu-i așa? Mă rog, în pachetul ăsta erau patru dame? Erau! Voiai să vie la tine? Voiai! Dar uite-le că damele au venit la mine!

P ă r i n t e l e I l i e: Și adică în ce fel vine pilda?

C o n u G r i g o r e: Pilda vine așa: damele trag la mine!

P ă r i n t e l e I l i e: Și pe astea le-ai furat, cum ai furat-o pe Sofica?"

Discreta poezie idilică, în care autorul învăluie toată povestea, o salvează de trivialitate, pentru că situațiile, luate ca atare, nu sînt adesea prea curate. În fond, e o lipsă de tact și chiar o cruzime a aminti cuiva mereu că i-ai suflat femeia iubită, mai ales atunci cînd actul acesta a lăsat în sufletul lui o rană nevindecată. Apoi, învățătorul și nevasta sa nu se dau îndărăt să alunge, chiar și prin mijloace neoneste, pe candidatul nedorit de ei la mîna Olguței. Amîndoi își trimit reciproc scrisori anonime din care Radu Cociaș iese „încondeiat". Fratele Olguței, Georgică, spre a contracara acțiunea de calomniere a preferatului său, îi „aranjază" cu aceleași mijloace pe favoriții părinților.

Dar toate șireteniile la care asistăm sînt atît de puerile, încît ne fac să uităm îndată rațiunile lor ordinare. Țelurile urmărite anulează prin micime orice idee de culpă mai gravă. Coana Sofica pledează astfel, în fața soțului ei, cauza contabilului de la Federală. „Cinstea fără bani, Grigore, nu se vede... că iaca, învățătorul intră ici, în cotlonul ista, și aici moare. Dar contabilul azi îi la Federală, mîini-poimîini, contabil la Tecuci..." O asemenea

perspectivă socială, pentru care New-York-ul sau Parisul sînt o amărîtă capitală de județ, prin enormitatea ingenuității, ne scoate automat din cîmpul arivismelor detestabile. Sensul moral absolut al intențiilor sub imboldul cărora personajele acționează nu mai intră în discuție. Totul rămîne de aceeași cumințenie idilică, și autorul are grijă să-i asigure continuitatea prin deznodămîntul piesei. Radu Cociaș o răpește pe Olguța cu concursul lui Georgică ; trăsura fugarilor se îndepărtează în noapte ; un lăutar cîntă, undeva, departe. Conu Grigore filozofează pe marginea evenimentului și-și consolează soția care plînge, spunîndu-i : acu douăzeci și cinci de ani... aici, în ceardac, ai ieșit cu șalul în spate și cu mușcata la subțioară și mi te-a adus Gheorghe frate-tău... și am plecat cîntînd. Iar colea, în urma noastră, cum stai tu acum, plîngea potolită și fără să se mai zbată, ca în fața sorții, biata maică-ta. Și ne-a mers bine, Sofico... să le meargă și lor ca și nouă ! Și iaca, s-au întors lucrurile și s-or întoarce mai departe. Și ai să te vezi intrînd împăcată pe poarta casei lor, cum au intrat și părinții tăi pe poarta casei noastre... Căci nu se schimbă nimic pe lume, și toate se întorc, iaca așa, ca într-un cerc fără de capăt..."

Că umorul blajin, dispus ușor la înduioșări sentimentale, e terenul pe care se mișcă de predilecție teatrul lui Victor Ion Popa, o dovedește și comedia *Acord familiar*. Scrisă cu doi ani înainte de *Mușcata din fereastră*, ea a fost jucată și publicată mai tîrziu, iar G. Călinescu o socotește superioară celorlalte piese ale autorului. Aici, Victor Ion Popa vrea să iasă oarecum din formula sa. Mica lui lume adusă pe scenă ar ascunde sub o înșelătoare cumsecădenie provincială tot felul de turpitudini. Familiile Bocăneț și Tiplică sînt în cele mai cordiale relații prietenești ; ele merg împreună în fiecare săptămînă la cinematograf și se așază invariabil într-o ordine anumită ; madam' Bombonica Tiplică ia loc între domnu' Bocăneț și băiatul lui mai mare, Hanibal. Înțelegem însă repede că între ea și acesta din urmă au loc, pe întuneric, secrete manevre amoroase. Bocăneț, bătrînul, le servește, fără să știe, ca paravan. Pe de altă parte, domnișoara Mesalina, fata lui, și-a pus ochii pe Tiplică. Fratele mai mic, Decebal, socia-

list, mîrîie necontenit, denunţînd în *sotto voce* acest imoralism burghez. Aflăm însă că şi el rîvneşte să obţină graţiile doamnei Tiplică, nerefuzate şi altor competitori, de aceea umblă cu scrisori anonime.

Toată piesa se reduce la aplanarea disputelor ivite între membrii familiei Bocăneţ înaintea tradiţionalei escapade cinematografice, căreia dezacordul intern îi ameninţă realizarea. În ultimul moment vine ştirea că Bombonica a suferit o fractură şi prin urmare soţii Tiplică sînt siliţi să rămînă acasă. Delaţiunile epistolare ale lui Decebal şi-au făcut efectul ; povestea cu fractura a fost născocită spre a masca violenta corecţiune pe care Tiplică i-a aplicat-o consoartei sale.

Bocăneţii rămîn şi ei acasă ; fără familia amică, deplasarea nu le mai spune nimic. Şeful clanului Bocăneţ găseşte mijlocul ca să repare pierderea, citind tare programul filmului pe care urmau să-l vadă.

Comedia nu prea are haz şi intenţiile ei satirice groase se trădează începînd cu numele personajelor : Cleopatra, Mesalina, Hanibal, Decebal, Bombonica, Bocăneţ, Tiplică. Autorul vrea să fie ironic chiar şi în indicaţiile de regie. Ilie Bocăneţ ne e prezentat ca un „mic funcţionar de prefectură, om bătrîn, puţintel la trup, dar mare la inimă". Despre Mesalina, „singura gherghină a casei", ni se spune că se „chipăie" în oglindă. Piesa devine amuzantă acolo unde regăsim, paradoxal, tocmai atmosfera înduioşătoarelor ingenuităţi provinciale, evocate cu un anume umor înţelegător. El îl face simpatic pe Bocăneţ, care-şi expune principiile funcţionăreşti intransigente în terminologie politică înaltă : „Vii dumneata la mine şi zici : Iliuţă, dacă mă iubeşti, dă număr la hîrtia asta înainte : Aista-i trafic de influenţă"... „dacă zici contrar : Don' Ilie, eu divorţez de dumneata dacă nu dai număr înainte la hîrtie : Aista-i ingerinţă". În sfîrşit aforismele sale mai generale rezumă un mod de existenţă care se refuză satirei, fiindcă personajul izbuteşte să-şi idilizeze mediocritatea nu fără o anume „filozofie". „Dacă nu se bănuiesc şi se înţeleg — spune Bocăneţ —, va să zică este acord familiar" : „unde-i acord familiar, fericirea-i gata !" Şi adaugă concluziv : „La urma urmii, mai bine un acord mai mititel, decît unul mare care nu există !"

Prezentată în 1932, comedia *Take, Ianke și Cadîr* a fost scrisă cu cele mai nobile intenții umanitare. Dar nu face decît să mute idilismul provincial și sentimental pe tărîmul disensiunilor etnico-religioase dintre oameni. Trei mici negustori, un român, un evreu și un turc, urmează a dovedi că pot fi cei mai buni prieteni, atunci cînd s-au deprins să trăiască în aceeași veche mahala. Ba, în plus, Cadîr, cu o blîndă șiretenie orientală, va obține ca Take și Ianke să-și dea asentimentul la căsătoria lui Ionel și a Anei, copiii lor, împotriva tuturor rezistențelor. Trucul turcului constă în două minciuni gogonate pe care le spune ambilor părinți. Lui Take îi comunică în mare taină că adevăratul tată al Anei e el, Cadîr. La fel procedează cu Ianke, în ceea ce-l privește pe Ionel. Cum mamele copiilor sînt moarte, afirmațiile nu pot fi controlate și minciunile prind. Cadîr mai are prevederea să reclame pe rînd fiecărui tată o egală sumă de bani respectabilă, destinată proiectatei fugi a îndrăgostiților în altă localitate, unde urmează a se căsători. Cu acest capital își lărgește comerțul, la care îi asociază pe Ana și Ionel, proaspeți absolvenți ai Academiei Comerciale. Rostul actului se vădește curînd : românii și evreii, porniți să-i boicoteze pe Take și Ianke din resentimente naționale, cînd aud ce s-a întîmplat, vin să cumpere toți de la Cadîr. Pagubele primilor doi sînt compensate astfel prin cîștigurile realizate de al treilea. Lucrurile lămurindu-se în cele din urmă, are loc împăcarea generală. Prietenii își unifică prăvăliile și deschid împreună un magazin mare, cu firma : „La Ierusalim", fiindcă, vorba lui Cadîr, „acolo și turco, și ovrei și creștin estem !" Iată replica idilică dată dramei *Manasse* ! În locul intoleranței fanatice și tragice, avem prilejul să urmărim cum o cumsecădenie acomodabilă biruie cu umor prejudecățile cele mai adînc înrădăcinate. Plasată în universul tradițional fictiv al dramaturgului, piesa lunecă fără dificultăți peste obligațiile veridicității. Analizată atent, toată intriga e incredibilă. Ianke ar admite căsătoria Anei cu Ionel, aflînd că acesta e turc ? Pentru care motiv ? Sau de ce Take s-ar împăca mai ușor cu o noră musulmană, și nu evreică ? Din piesă reiese că amîndoi și-ar da de la început consimțămîntul, dacă nu i-ar deranja gura lumii. Cu ce schimbă atunci destăinuirile lui Cadîr situația, atîta vreme

cît rămîn secrete ? A pune însă asemenea întrebări înseamnă a cere piesei un realism cu care bonomia ei ideală n-are nimic comun. Ca să gustăm comedia, trebuie să ne instalăm în universul imaginar al „sufletelor curate". Aici, Take și Ianke cinează în tinde și la mese de o simetrie perfectă. Numai felurile diferă. Take mănîncă tocană și sarmale de purcel, Ianke, știucă umplută. Între ei are loc, însă, un permanent schimb gastronomic național reciproc. Micile prezumții rasiale se resorb în pur umor verbal.

„Ianke : Ce poftești ?

Take : Eu nu poftesc nimic — dar vreau să știu dacă nu poftești tu din tocana asta. Știu că-ți place grozav.

Ianke : Mă, păcătosule, iar vrei să mănînci știucă umplută ?

. . . .

Take : Nu, Ianke... eu...

Ianke : Taci din gură că acum mă supăr și te cred pe cuvînt, și are să-ți pară rău. Ana, pune-i și lui o bucățică să guste. Ei, da, pune-i o bucățică mai mare, să guste bine. Ce ? Vrei să n-aibe timp să vadă că-i bună ?

Take : Mulțumesc !

Ianke : Poart-o sănătos. Dar ce, tocana n-o dai ? Nu știi că nu dau pe datorie ?"

Cadîr iese din momentele de tensiune supremă prin formule paremiologice plasate apropo. Cei doi prieteni vin să-i ceară socoteală pentru îndoiala pe care le-a strecurat-o în inimă.

„Ianke : Mă rog, ce-i adevărat din toate... că ceva trebuie să fie adevărat...

Cadîr : Turcul plăteștem...

Take : Dar ce-ai înnebunit, păcătosule, de-ți mai arde de glumă ? ! Dar tu nu vezi că ne vîri în pușcărie ? Nu-ți dai seama că noi nu mai sîntem în mințile noastre ? Să ne spui acum, numaidecît, ce-i adevărat și ce nu !

Cadîr : Adevărat, bre, una singur lucru este : Turcu plăteștem..."

Cînd Victor Ion Popa încearcă să trateze cu gravitate antinomiile dintre realitățile vieții și mica lui lume rustico-provincială de „suflete curate", se reîntoarce la motivele curente ale literaturii tradiționaliste ; vechilul ajuns și

boierul scăpătat, *Cătuşa* (1931), duhul pămîntului : *Apa vie* (1938) etc.

Alte piese se mărginesc să fie doar simple pretexte de spectacole agreabile sau instructive : *Shakespeare în infern* (1931); *Răzbunarea sufleurului* (1937); *Modelul ideal* (1942).

Multe se adresează exclusiv unui anumit public, copii : *Păpuşa cu piciorul rupt* (1925), *Pufuşor şi Mustăcioara* (1925) ; săteni : *Vicleinul* (1934), *Cuiul lui Pepelea* (1935), *Deşteapta pămîntului* (1937), *Căţelul sau aşa ceva* (1937), *Plata birului* (1937), *Mironosiţele* (1938), *Nu-i pentru cine se pregăteşte* (1938), *Eu tac, tu taci, el tace... ea vorbeşte* 1938) ; ostaşi : *Cantonamentul buclucaş* (1941), *Prizonierul* (1941).

După romanul *Velerim şi Veler Doamne*, care a apărut în 1933 şi a fost foarte călduros primit, Victor Ion Popa a prins gust şi pentru proză. Pînă atunci publicase doar cîteva nuvele şi nişte amintiri din război, concepute ca jurnalul unui rănit şi intitulate *Floare de oţel* (1930). În aceste pagini cu impresii de pe front, printre frecvente incontinenţe lirico-sentimentale, găsim şi o apreciabilă observaţie a naturii umane. Se reţin figurile unor ofiţeri şi soldaţi, locotenentul Florea Dumitru, poreclit „Spaimă Rece", tehnicianul flegmatic pentru care războiul e o problemă inginerească, ordonanţa lui, „fratele Vax", instructorul aliat Chernard, cu al său veşnic „en France, chez nous...", Gîlcă, omul „ideilor" năstruşnice ş.a. Însemnările vădesc şi o incontestabilă pricepere de povestitor moldovean în a stoarce pînă la ultima picătură o „istorie", chiar cînd substanţa ei epică nu e prea bogată. Din tot soiul de păţanii ale combatanţilor, autorul face episoade pe care le narează cu pregătiri îndelungi şi gradaţii şirete. Aceste însuşiri îşi găsesc o aplicaţie norocoasă în romanul *Velerim şi Veler Doamne*. Acţiunea lui rezultă dintr-o modernizare a subiectelor „haiduceşti" ale literaturii sămănătoriste. Manolache Pleşa e un flăcău înalt, înzestrat cu o forţă herculeană, pe care, în ciuda firii sale blînde, nu şi-o mai poate stăpîni atunci cînd îl cuprinde mînia. A stat zece ani la ocnă din această pricină ; pe ibovnicul nevestei lui l-a lovit o singură dată cu colţul securii, şi omul şi-a dat duhul. Eliberat, suferă apăsarea trecutului ; în uriaşul acesta cu suflet de copil, lumea vede un fost ucigaş, care-şi

poate oricînd repeta fapta. Arendaşul moşiei Mînjina îl tocmeşte pîndar, dar, deşi eroul îşi îndeplineşte exemplar slujba, Conu Leon se teme de el şi vrea să-i facă vînt. Noroc însă de protecţia soţiei stăpînului, Coana Tasica ; graţie ei, Manolache se oploşeşte definitiv la curte şi pare a-şi regăsi liniştea ; o fată din sat îi dă în dar un căţel, pe Firicel, de care uriaşul se ataşază ; ba chiar apoi, între el şi Rusanda se înfiripă o dragoste. Soarta, neîmpăcată, intervine însă iarăşi. Un angrosist grec e omorît în apropierea moşiei de nişte găzari, şi gemetele victimei îl atrag pe erou la locul crimei. Cum făptaşii au fugit, iar el a rămas singur cu mortul, se teme ca bănuiala să nu cadă asupra lui. Urmează istoria furiei sale spectaculoase, care întăreşte credinţa că fostul ocnaş e asasinul negustorului. Cu concursul unui cantonier, Moş Petrache Sava, alt „suflet curat", Manolache izbuteşte să exaspereze autorităţile, apărînd şi dispărînd în chip miraculos de sub nasul jandarmilor din regiune, mobilizaţi pentru prinderea lui, ca Tunsu sau ca Jianu. Naraţiunea dobîndeşte în această parte o remarcabilă vioiciune, nelipsită nici de amuzante observaţii asupra formelor vicleniei sumare ţărăneşti care dezarmează un întreg aparat poliţienesc. După numeroase peripeţii, Manolache îi găseşte pe găzarii criminali, îi sileşte să-şi recunoască vina şi-i aduce legaţi burduf la conac, spunînd, parcă cerîndu-şi iertare „cu glas de copil" :

„Aceştia o omorît grecu, coană Tasico, nu eu..."

Existînd acum toate condiţiile ca eroul să fie reintegrat în rîndul oamenilor cumsecade şi să o ia pe Rusanda de nevastă, ne-am aştepta la încheierea fericită a romanului. Dar autorul are ambiţia să facă din Manolache un personaj urmărit de fatalitate. În consecinţă, intriga capătă o neaşteptată complicaţie. Pe Rusanda a pus ochii Ion, un argat de la curte. Respins de ea, acesta o pîndeşte şi o violează. Fata, maculată sufleteşte, nu-i spune nimic lui Manolache, dar refuză să-l mai vadă. Cînd lucrurile se lămuresc şi dragostea lor se arată în stare să treacă pînă şi peste acest accident dureros, intervine altă încurcătură : Soţia fugită a ocnaşului, rămasă fără nici un căpătîi, revine acasă ; Manolache n-are puterea să o alunge şi Rusanda sfîrşeşte prin a-l lua pe Ion. Îndată însă, soarta îi pregăteşte eroului altă lovitură : Rusanda, care după

căsătorie, se reîntorsese la Manolache, moare cînd trebuie să dea naştere copilului rezultat din legătura ei extraconjugală. Nenorocirile adunate pe capul eroului i se par autorului încă puţine, prin urmare, mai născoceşte una finală. Vine războiul ; la conac se instalează un ofiţer rus, cu care coana Tasica îşi înşală bărbatul mobilizat. Ca să pună vîrf suferinţei lui Manolache, ordonanţa muscalului îi omoară cîinele, pe Firicel. Eroul se prăvăleşte asupra ticălosului şi-l lasă îngheţat la pămînt ; porneşte apoi cu leşul cîinelui spre ofiţer, care-i descarcă îngrozit toate gloanţele revolverului în piept. Romanul suferă de o neclaritate a intenţiilor artistice. La început, el pare a voi să înfăţişeze o victimă a prejudecăţilor sociale, un fel de Jean Valjean autohton, care, orice ar face, nu poate şterge amintirea vechii sale crime. Ulterior, Manolache devine o întruchipare a omului sortit să poarte perpetuu o cruce invizibilă. Înverşunarea cu care destinul îi distruge rînd pe rînd, printr-o urzeală imprevizibilă, punctele de reazim din viaţă ne trimite gîndul la romanele lui Thomas Hardy. Dar aici, complicarea intrigii e artificioasă şi nu reuşeşte să dea sentimentul tragicului. Rămîne vie doar mişcarea narativă şi culoarea limbajului, care compensează prin pitorescul local simplismul caracterelor. Un anume farmec vine şi din acţiunea aventuroasă desfăşurată într-o ambianţă contrastantă, bine prinsă, a sufletului blajin moldovean.

O acţiune şi mai spectaculoasă are romanul *Sfîrlează cu fofează* (1936), unde eroii literaturii lui Brătescu-Voineşti fac isprăvi aviatice. Toader Mîndruţă e un nou Niculăiţă Minciună, care, în loc să piară anonim, pune o energie neînfrîntă spre a-şi realiza talentele tehnice şi vocaţia de zburător. Cu o drăcie pe care şi-o construieşte din lemn, avînd ca model aripile păsărilor, se ridică în văzduh, cade şi-şi zdrobeşte oasele. Vindecat graţie îngrijirilor unui medic mărinimos, o ia de la capăt ; fuge de acasă, învaţă pe apucate mecanica şi pilotajul, îşi închgheabă un aparat rudimentar şi sperie gazetele cu performanţele lui ; aşa cucereşte inima protectoarei sale, domnişoara Merişor, salvînd-o din avionul ei incendiat, printr-o formidabilă acrobaţie aeriană. G. Călinescu a numit *Sfîrlează cu fofează,* pentru senzaţionalul cinemato-

grafic pe care-l conține, un roman „american". El se înrudește însă mai degrabă cu istorisirile științifico-fantastice ale lui Vissarion, caracterizate prin același aliaj curios de ruralism sămănătorist și tehnică modernă. Așa cum Ber Căciulă făcea invenții colosale bizuite pe o ingeniozitate nativă populară, eroul lui Victor Ion Popa, țăran aproape analfabet, devine pilotul fantomă, temut de toți așii aerului. Lumea satului nu încetează mereu să fie prezentă în acest roman de aventuri moderne. El se intitulează ostentativ *Sfîrlează cu fofează.* Soluția ingenioasă pentru un aterizaj salvator fără roți Toader Mîndurță o găsește, întorcînd avionul pe spate și făcîndu-l să se lase într-o tradițională claie de fîn. Autorul, cum atrage atenția G. Călinescu, vorbește despre tot acest univers supertehnicizat într-o limbă ruralizată pînă la saturație, umplînd pagina cu cuvinte și expresii ca : „toșcă", „vindereu", „sibeliș", „ghilani", „corobană", „borcoșel", „a bosoli", „a zăpsi", „om nelean" etc. Cartea pare să fi fost o pregătire pentru alt roman aviatic, *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu* (1939). Un Toader Mîndruță care a existat efectiv va fi de astă dată eroul faptelor relatate. Romanul urmărește să ne înfățișeze viața romanțată a lui Aurel Vlaicu, dar pe parcurs tezismul tradiționalist ia forme atît de naive, încît omoară orice bune intenții. Victor Ion Popa vrea, ca în *Sfîrlează cu fofează,* să facă din cariera aviatorului român o pildă a virtuților geniului popular, ilustrîndu-se pe tărîmul științei și tehnicii. Recurge însă la rețetele cele mai facile și îngroașe incredibil presupusa primitivitate a eroului.

Vlaicu ne apare ca alt Toader Mîndruță, dotat cu o putere inventivă înnăscută și rămas, chiar atunci cînd a trecut prin școli înalte, eternul țăran de la coada vacii.

Romanul apasă nefericit pe limbajul ardelenizant și frust al eroului, încăpățînîndu-se a face din el o ființă rudimentară, asupra căreia a pogorît harul divin. Cum biografia lui Vlaicu, implicată în viața culturală și politică națională, reclama o reconstituire a acesteia, autorul nu poate evita descrierea unor medii foarte variate, dar, lipsindu-i aplicația, ajunge de o prolixitate iritantă. Epicul sfîrșește prin a fi înecat într-o imensă diluție verbală. Asistăm la o repetiție a erorilor în care a căzut Cezar Pe-

trescu atunci cînd s-a apucat să scrie o viață romanțată a lui Mihail Eminescu.

Ca pur povestitor moldovean, Victor Ion Popa e mai aproape de darurile sale. Cu răbdare, ocolișuri șirete, gust al cuvîntului ales pentru virtuțile sale sugestive, nu și fără un anume umor comunicativ, el simte plăcere să istorisească prin ce necazuri a trecut C'oana Dora după ce a adus pe lume paisprezece fete, cum a pierit moș Petrache Marin, căruțașul, „dușmanul trenului", într-o catastrofă de cale ferată, cît a trebuit să lupte învățătorul satului spre a scoate din capul oamenilor parascoveniile lui Radu Marinică ș.a.m.d. Fauna eroilor aparține aceleiași lumi candide și pitorești ; mentalitatea lor o definește exact titlul volumului : *Povestiri cu prunci și moșnegi* (1936). În tematica și factura „schiței novelistice", Victor Ion Popa nu aduce inovații, ci doar o superioară acuratețe stilistică și o tehnică literară mai sigură și mai evoluată. Ne putem da seama de aceasta îndeosebi din bucățile care alcătuiesc volumele *Ghicește-mi în cafea* (1938) și *Bătaia* (1942). O blîndețe a locurilor, provinciale, ca și rurale, pătrunde pînă și în sufletul personajelor detestate de literatura sămănătoristă și poporanistă. Într-un sat s-au produs tulburări grave. Prefectul venit în anchetă n-are însă chef să ia măsuri represive, trăiește o grea mîhnire interioară și pleacă zguduit după ce aude cuvîntul instigatorului principal la răzvrătire *(Platon hagiul)*. Judecătorul ține partea împricinatului *(Bătaia)*. Comisarul orașului, Moș Pohrib, e omul cel mai de treabă și se arată cătrănit numai atunci cînd are impresia că superiorul său, „om nou", îl va împiedica să-și continue nevinovatul comerț cu bucăți din ștreangurile sinucigașilor *(Cravata)*. Alogenii au și ei dramele lor familiale *(Dispariția lui Max Edelstein)* etc.

Cînd istorisirile iau o turnură sîngeroasă, autorul se scuză față de cititori : „Mi-ar plăcea să credeți că întîmplările de mai la vale sînt scorniri de lume cu mintea furnicată" *(Pașa cu trei tuiuri)*. Ca și în *Take, Ianke și Cadîr*, virtuozitatea lui Victor Ion Popa e de a împrumuta prin ingenuitate sufletească și „cumințenia" universului său, verosimilitate celor mai puțin credibile situații. Exemplul limită îl constituie bucata *Scrisoare*. Din ea aflăm

cum l-a lăsat soția pe Petrică Rusea, contabil pirpiriu și nepricopsit, însurat de mulți ani cu o femeie drăguță și iubitoare. Aceasta credea că bărbatul ei e altfel decît în realitate, nevăzîndu-l bine, datorită unei grave miopii. Catastrofa se produce cînd eroul are ideea nefericită să-și ducă nevasta la oculist, care-i recomandă să poarte ochelari. Hazul e că Răduța ajunge nevasta unui individ mai urît ca Petrică. Lucrul are o explicație foarte simplă : privindu-se în oglindă și neplăcîndu-i cum arată, femeia renunță la ochelari, dar aceasta, după ce divorțul a fost pronunțat și de miopia ei beneficiază acum noul soț. Că o asemenea întîmplare nu e imaginabilă decît în lumea fictivă a „sufletelor curate" rezultă din amănuntele povestirii.

Petrică Rusea împinge atenția conjugală pînă la a-și rade barba de cîteva ori pe săptămînă. El are grijă ca să nu apară cumva prin vecini vreun bărbat frumos, iar cînd se întîmplă așa ceva, cumpără casa cu pricina și-i dă pașaportul chiriașului nedorit. Petrică s-a ferit să o ducă pe Răduța la mare. Ca urmare, eroina n-a văzut niciodată un bărbat gol. Revelația aceasta o are abia după ce își îngrijește soțul căzut bolnav. Totul stă aici pe o muche de cuțit între candoarea supremă și ridicolul absolut.

În lirica sa, publicată postum, *Cîntecele mele* (1946), Victor Ion Popa „heine"-izează exact ca Iosif :

Umbre reci se șterg în scrumul
Cerului stropit cu aur,
Călărețul ține drumul
Șerpuind ca un balaur.

Și oprindu-se din cale
Lîngă crucea de pe creasta,
Se mai uit-odată-n vale
Unde-l plînge o fereastră...

(Pastel de noapte)

De cîtă îndărătnicie a dat dovadă, în a supraviețui la noi, teatrul pitoresc și sentimental se poate observa aruncînd fie măcar o ochire asupra pieselor lui **George Mihail Zamfirescu** (1898—1939). Dintre toți autorii dramatici ai vremii, el pare cel mai receptiv față de unele tendințe artistice înnoitoare. *Domnișoara Nastasia* aduce pe

scenă „oamenii de la fund“, după exemplul lui Gorki. *Sam*, *Grup revoluţionar 8* şi *Adonis* sînt piese de o factură expresionistă, cu numeroase personaje rezumative. Literatura dramatică e chemată — după el — să angreneze, „într-o acţiune sintetică, caractere tot aşa de sintetice“, „valori în summum“, realizate „la o altitudine de cel puţin două palme mai sus de pămînt“. Teatrul lui George Mihail Zamfirescu — susţineau reprezentanţii tendinţelor de avangardă — „urcă spre constructivitate“. Şi totuşi, în fiecare din aceste piese, ori pitorescul local, ori sentimentalismul continuă să trăiască, săpîndu-şi subteran şi tenace un drum de ieşire la suprafaţă. *Idolul şi Ion Anapoda* sfîrşeşte prin a le ceda în întregime spaţiul scenei.

Ca şi Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu a fost „bolnav de teatru“. Regizor, actor, director de scenă, cronicar dramatic, el şi-a consumat scurta existenţă sub fascinaţia luminilor rampei. S-a zbătut tot timpul să dea impulsuri noi mişcării teatrale româneşti. Născut într-o mahala bucureşteană a cartierului Basarab, compunea de pe cînd era elev piese istorice şi poliţiste, *Peneş Curcanul, Stejarul din Borzeşti, Meşterul Manole, Mimodrama, Regele apaşilor, Trandafirul roşu, Celula nr. 13, Tîndală criminal*, jucîndu-le cu alţi copii. A întemeiat îndată după război „Societatea tinerilor scriitori români“ (1920) cu scopul promovării mai cu seamă a literaturii dramatice : S-a căznit, plecat la Satu Mare, să dea viaţă secţiei de teatru a cercului cultural local. Revenit în Capitală, semnează „cronica dramatică“ din *Gîndirea ;* îndeplineşte apoi acelaşi oficiu la *Vremea*, citeşte piese în cenaclul „Sburătorul“ ; mutat la Iaşi, direcţia Teatrului Naţional îi oferă posibilitatea să-şi pună în scenă, *Domnişoara Nastasia* şi să monteze alte piese originale ca : *Omul fără identitate* de V. Mardare, *Omul cu mîrţoaga* de G. Ciprian, *Răzbunarea sufleurului* de Victor Ion Popa, *Veste bună* de Mircea Ştefănescu, *Allegro ma non troppo* de Ion Minulescu ; pînă cînd a închis ochii, nu a încetat să agite problemele dramaturgiei româneşti în *Facla, Rampa, Adevărul, Dimineaţa, România literară, Revista Fundaţiilor Regale, Reporter* etc.

G. M. Zamfirescu a debutat ca poet în *Literatorul* lui Macedonski (1918—1919), sub semnătura Gemi Zam (*Versurile mele, Noapte de octombrie, Seară, Primăvară,*

Presimțire). A perseverat apoi cu lamentații, bîntuite de nevroze și gînduri funebre, la *România nouă* și *Universul literar* (1920—1921), minulescianizînd fără simț muzical și reușind să rețină atenția numai atunci cînd își parodia franc modelul, scriind : „În orașul cu trei sute de poeți începători, / Cu trei teatre / Și trei critici literari, / Plîng cu lacrimi de cerneală trei / reviste / Tari și mari / Și trei cititori..." / (*Cronică minulesciană*).

Nota social umanitaristă pe care o va păstra întreaga lui creație însoțește această producție lirică abundentă (*De sub cămin de proletar*, *Scrisoare*, *Chemare femeii*, *Cîntecele vagabondajului* etc.), ca și bucățile de proză publicate concomitent, tablouri destinate să fixeze atrocitățile războiului sau suferințele dezmoșteniților soartei. Din asemenea evocări crude și sentimentale totodată se vor compune volumele : *Flamura albă* (1924) și *Gazda cu ochii umezi* (1926). Debutul de dramaturg, G. M. Zamfirescu și l-a făcut în 1925, cînd i se joacă piesa pentru copii *Sfîrlă năzdrăvanul*. Eroul ei e un băiat neascultător care „rupe firul ierbii / Și gonește cerbii, / Tulbură izvoarele, / Spintecă mioarele, / Seceră urzicile, / Chinuie furnicile", cu alte cuvinte, se poartă urît și face tot felul de pozne. După ce fusese cît pe aci să sufere răzbunarea diferitelor personaje din basme, piticul Tartacot, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Setilă, Gerilă, Ursul și Lup-roșcat, coalizați toți împotriva ștrengarului, o vrăjitoare, bună la suflet, îl scapă.

În versuri sprințare, piesa țintește să aibă efecte educative asupra copiilor răutăcioși, determinîndu-i prin exemplul pățaniilor lui Sfîrlă să-și schimbe apucăturile proaste.

Tot în 1925, G. M. Zamfirescu obține să i se joace *Cuminecătura*, un act dramatic, scos anterior de el din nuvela *Alexandru Lăpușneanu*. Admirînd îndemînarea cu care autorul dădea o intensă viață scenică episodului cheie al narațiunii lui C. Negruzzi, masacrul boierilor la ospățul domnesc, și contura totodată energic caracterele principalilor eroi, voievodul, Moțoc, Doamna Ruxandra, unii cronicari teatrali și-au pierdut capul. Au ajuns astfel să spună că G. M. Zamfirescu ar fi rescris nuvela, realizînd o operă originală. De fapt, cu un autentic instinct scenic, el s-a mărginit să taie bine momentele și replicile dramatice din

cunoscuta narațiune, care are, lucru știut, o structură shakespeariană izbitoare. Acolo unde intervine efectiv, conducînd acțiunea către un final deosebit (auzind clopotele, Lăpușneanu cade strivit de remușcări la picioarele cuconului său Bogdan), fatalitatea crudă și tragică a nuvelei e stricată exact printr-o inflexiune sentimentală insolită. Altă piesă istorică a lui G. M. Zamfirescu, *Fu poruncă de la Suceava,* scrisă cam tot atunci, și nepublicată vreodată, a cunoscut doar o singură reprezentație în 1936, dar nici nu-și merita o soartă mai bună. *Primăvara ce s-a dus,* „act provincial", apărut în *Universul literar,* nr-ele 29 și 30/1926, trădează iarăși aplecarea spre sentimentalism a autorului. Doi soți își consumă între relicvele tinereții lor trecute ultimele pîlpîiri de tandrețe, aflînd că acestea au ajuns să se stingă aproape definitiv. Mica dramă psihologică mizează pe înduioșarea spectatorului, nu fără discreție însă, și reușind să creeze o anumită poezie melancolică de atmosferă.

Cu *Domnișoara Nastasia* (1927), G. M. Zamfirescu își cîștigă adevărata notorietate. Piesa atrage de la început atenția prin unghiul inedit din care înțelegea să prezinte lumea mahalalei românești pe scenă.

După *Dezertorul* de Mihail Sorbul, era a doua temerară încercare de a substitui opticii comice a lui Caragiale o alta, tragică. Ca în *Azilul de noapte,* autorul ține să arate că „la fund" se zbate o umanitate care cunoaște toată gama pasiunilor devorante, aspirațiilor înfrînte și marilor suferințe înnobilatoare. Domnișoara Nastasia urăște mahalaua Veseliei, pe maidanele căreia a crescut, printre bețivi, bătăuși, borfași și fete stricate. Aici trăiește îngrijind de gospodăria tatălui ei văduv, curelarul Ion Sorcovă, dar cu nădejdea că va veni o zi cînd va putea pătrunde în mijlocul unor oameni cumsecade, pe Popa Nan. Visul eroinei pare a se împlini ; logodnicul ei, tînărul lucrător Luca, i-a făgăduit aceasta și a achitat chiar ultima rată a mobilelor noi cumpărate în vederea fericitului eveniment. Iubitul Nastasiei nu seamănă cu haimanalele din mahala, nu bea, nu se ține de scandaluri și bătăi, are o fire cuminte și deschisă. A crescut pe lîngă casa curelarului, și eroina, copilă fiind, îl apăra de derbedei ca Vulpașin, care umblau

să-i rupă oasele. Acesta din urmă întruchipează pentru ea abjecţia mahalalei. Brută temută, gata îndată să scoată şişul, Vulpaşin îşi pierde aproape toată vremea prin cîrciumi şi ţine întreg cartierul sub teroarea lui. O divinizează însă pe Nastasia, o urmăreşte cu un ataşament mut şi disperat, n-ar ezita să facă orice l-ar putea apropia de ea. Vine la Ion Sorcovă ca să o ceară de nevastă, se arată dispus să-şi schimbe viaţa, dacă în felul acesta ar reuşi să obţină consimţămîntul fetei. Nastasia e conştientă de puterea pe care o are asupra lui Vulpaşin şi găseşte o plăcere crudă să-l înjosească mereu. Nu pierde niciodată prilejul să-i arate cît îl dispreţuieşte ; îl tratează cu o silă neascunsă, refuză să vadă în el altceva decît o ticăloşie funciară ; „Vulpaşin e cîine", repetă întruna Nastasia. Pe fondul acestei tensiuni între eroi, are loc drama. Umilit pînă în străfundurile sufletului de Nastasia, care îl pălmuieşte atunci cînd îndrăzneşte să o acosteze, Vulpaşin îşi ucide rivalul. Eroina, în faţa tuturor aspiraţiilor ei spulberate, imaginează o răzbunare cumplită. Murind, îi va da lui Vulpaşin lovitura cea mai grea. Dar înainte are grijă să-şi ascundă suferinţa, să accepte măritişul cu el, să sărbătorească nunta şi să se spînzure exact atunci cînd nefericitul crede că e mai aproape de ţintă. Deznodămîntul confirmă calculul Nastasiei : în faţa cadavrului ei, Vulpaşin îşi pierde minţile, urlă, încovrigat de durere : „Fraţilor ! Îmi umblă şoarecii prin ţeastă !", şi, cu obrazul desfigurat, porneşte apoi să rîdă fără sfîrşit.

G. M. Zamfirescu intuieşte bine sufletul umanităţii aduse de el pe scenă. Ne aflăm în faţa unui tip de violenţă pasională care poate împinge fiinţele uşor la o asprime feroce, ca şi la o înmuiere totală. Efectele abrutizării morale se întîlnesc aici cu devoţiunile afective cele mai greu de închipuit. Vulpaşin devine o cîrpă în faţa Nastasiei. Eroina înţelege să-şi răzbune, cu preţul propriei vieţi, iubitul ucis. Ca să nu piardă cumva posibilitatea aceasta, împiedică prin mărturiile pe care le face arestarea lui Vulpaşin, ba-i trimite vorbă că e gata să se mărite cu dînsul cît mai curînd. Comportarea Nastasiei indignează mahalaua ; eroina e însă stăpînită acum exclusiv de demonul răzbunării. Vulpaşin acţionează şi el ca un om cu inima „friptă" de dragoste. A fi în stare să omori pentru

femeia iubită i se pare dovada cea mai puternică a pasiunii. Lui Ion Sorcovă îi spune, izbind cu pumnul în masă: „Ducă-n mama dracului: şi atelier, şi muncă, şi cuminţenie. Ies la drum şi omor, dau foc la mahala şi m-afund în puşcărie, Ioane Sorcovă nene...“ Apoi îşi afundă fruntea în palme şi porneşte să plîngă.

G.M. Zamfirescu pune o notă fericită de verism crud în prezentarea acestei umanităţi. Cît e de mîndră Nastasia, cînd are impresia că Paraschiva umblă să i-l „sufle“ pe Luca, nu pregetă să-şi înfigă pumnii în şolduri şi să aibă cu ea o „explicaţie“, ca orice ţaţă din mahala. Intră apoi repede în părul rivalei şi ameninţă să o „sluţească“ definitiv. Cumintele Ion Sorcovă, cînd vede că lucrurile au luat o întorsătură peste înţelegerea sa, se duce să se îmbete. Ionel, după ce şi-a făcut cheful cu Niculina, schimbă brusc registrul sentimental. „Mă laşi acu'! Pleci ca un nerecunoscător“ — se plînge fata. „E tîrziu, madam!“ — răspunde el. Şi la rugămintea „Du-mă pîn-acasă cel puţin!“, îi dă o replică de o brutalitate casantă: „Eu? Da' ce, am băut gaz?“ Intuiţia cea mai bună în evocarea sufletului mahalalei G.M. Zamfirescu o are punîndu-şi eroii săi să cînte foarte des. La ridicarea cortinei, vocea Nastasiei se aude îngînînd din bucătărie versuri de Eminescu puse pe muzică: „Iar dacă împreună va fi ca să murim, / Să nu ne ducă-n triste zidiri de ţintirim...“. În actul II, la cîrciumă, melodia o reia Paraschiva, deformîndu-i cuvintele, dar imprimîndu-le acelaşi accent sfîşietor: „Pe freamătul «cu» frunze, la tine tu mă chemi... / Se scutură salcîmii de ploaie şi de vînt / Deasupra «scriptei» negre a sfîntului mormînt...“ O haimana „geme“, auzind începutul cîntecului: „Nu ăsta, că-nnebunesc“. În final, peste rîsul dement al lui Vulpaşin, harmonistul de-afară atacă energic o sîrbă. Cîntecele din piesă, precizează autorul, fac parte din „plastica psihologică“ a lumii în care se petrece acţiunea. Într-adevăr, tot acest fond muzical, romanţios sau vivace, după împrejurări, relevă cu o deosebită autenticitate sufletul „candriu“ al mahalalei. Sub verismul crud al „comediei tragice“ pe care a conceput-o G.M. Zamfirescu, teatrul pitoresc şi sentimental continuă să trăiască. Însăşi materia piesei are o ţipătoare culoare locală. Ni se înfăţi-

șează pe scenă o ambianță umană inedită din punct de vedere al situării ei, la marginea lumii urbane. Caracterele sînt produsul acestui mediu și îi ilustrează natura specifică. Drama, cu amestecul ei de trivialitate și ardență pasională, e de neconceput în altă parte. G.M. Zamfirescu insistă pe contrastul acesta; în timp ce domnișoara Nastasia își pregătește sinuciderea și Vulpașin nu bănuiește ce pedeapsă fioroasă îl așteaptă curînd, Ionel „tratează amor" cu Paraschiva. Stilul aparține eroilor lui Caragiale din *De-ale carnavalului* :

„Paraschiva : Am crezut că ești cavaler cumsecade.
Ionel : Paraschivo !
Paraschiva : Pardon ! Și să mă lași în pace...
Ionel : Te iubesc !
Paraschiva : Minți.
Ionel : Te ador.
Paraschiva : O fi — da' n-am timp..."

În ciuda tragismului situațiilor, drama rămîne sentimentală. Un fel de înduioșare umanitară apropie în comuniuni dureroase sufletele mahalagiilor. Vulpașin i se confesează lui Sorcovă și-l face părtaș la suferința sa „*(cu obidă, ridicînd ochii spre cer) :* Oof ! Mamă, mamă, m-a-m-ă... *(Căinat).* Asta nu e dragoste pe capul meu, Ioane Sorcovă nene ! *(Plînge pe scaun cu bărbia în piept)* Asta nu e dragoste ! E blestem și pierzanie...

Sorcovă *(deschide gura să spuie ceva și-i tremură buzele ; lovește cu pumnul în gol, înciudat) :* Să fie-a dracului de inimă !" La cîrciumă se petrece același lucru. Paraschiva face publică umilința pe care a suferit-o Vulpașin din partea Nastasiei, „I-a dat palme", țipă ea zgomotos. Lumea rîde ; Vulpașin ridică sticla cu vin și-o fărîmă de podele. Apoi, plînge cu coatele pe masă : „Ce-am ajuns, ce-am ajuns, ce-am ajuns..."

Dar și solidaritatea în nefericire se produce imediat. „Omul necăjit" vine la masa lui Vulpașin și-i spune blînd : „Și tu ești un om necăjit... Te cunosc, fără să te-ntreb de unde vii și cum te cheamă. Noi, oamenii necăjiți, avem un nume la fel : durere ! Pe mine mă cheamă Ion Popa. Și nu-mi zice nimeni așa. Toți mă știu de Ion Durere..."

Apoi îi strigă eroului, cînd acesta părăsește cîrciuma :

„Mergi sănătos și ține minte; nu ne cheamă Ion, Pavel sau Tudor! Ne cheamă pretutindeni: d u r e r e..."

Înainte de a-l ucide, Vulpașin îl îmbrățișează pe Luca.

Sentimental e la G.M. Zamfirescu aspectul în care se relevă omenia ascunsă a sufletului mahalalei. Degradarea apare practicată în această lume ca un antidot. Eroii scriitorului sînt înfățișați încercînd să-și adoarmă, printr-o existență animalică, aspirații înfrînte. Ei sînt încredințați că nu pot ieși, orice ar face, din condiția lor damnată; alcoolul, scandalurile, actele criminale chiar sînt pentru oameni ca Vulpașin — tinde să ne convingă G.M. Zamfirescu — forme ale unei disperări profunde care-i stăpînește. În sensul acesta, domnișoara Nastasia nu e o autentică fiică a mahalalei. Ion Sorcovă — aflăm — a locuit cîndva în Popa Nan, unde eroina speră să se reîntoarcă. Simpatia spectatorilor, piesa tinde să o îndrepte treptat către Vulpașin. Viziunea aceasta a brutelor cu suflete de copii aparține literaturii mizerabiliste și sentimentale despre lumea vagabonzilor. Noi sînt umbrele și luminile gorkiene pe care le-a dobîndit după ce a străbătut experiența naturalismului, nihilismului nietzchean și umanitarismului. Interesul pentru relegații la marginea societății se conjugă aici cu o religie a suferinței înnobilatoare. În ea s-ar produce marea comuniune a tuturor oropsiților. Fondul solidarismului social rămîne, cum se vede, mai departe sentimental. Cu piesele *Sam* (1928), *Grup revoluționar 8* (1930) și *Adonis* (1930) *, G. M. Zamfirescu schițează o energică tentativă de a scoate teatrul său din pitoresc. Aceste lucrări dramatice au toate trei ambiția să opereze cu mari simboluri ale umanității. Personajele din *Sam* împrumută de la început caracterul sintetic al figurilor teatrului expresionist; eroul principal, spune autorul, e „un om ca mine, ca tine, ca el...; aparițiile feminine din piesă sînt reductibile la două arhetipuri, năzuind, iarăși ca în teatrul expresionist, să fie întrupările anumitor principii vitale. Marusia, Aura, Klara Uhl și Ida ar întruchipa-o succesiv pe „femeia în roșu", chemare pasională, îndemn la cutezanță și luptă. Duniașa, Mimy,

* Datele sînt cele ale lecturii manuscriselor în cenaclul „Sburătorul".

Hilda Kurz, Bianca ar reprezenta, dimpotrivă, detașarea de tot ce e lumesc, renunțarea, pacea ; prin ele vorbește mereu „femeia în alb". Celelalte personaje preferă de asemeni anonimatul, mulțumindu-se cu o definire foarte vagă : Stan, „un om cumsecade", Pavel, „un om care a suferit", Yakow, „omul istoriei", „încă treisprezece oameni : unii ca mine, alții ca tine, mulți ca el". Acțiunea piesei se desfășoară pe întreg continentul ; pleacă dintr-un sat lipovenesc, trece la Paris, are drept cadru ulterior o mică localitate patriarhală germană, atingîndu-și apoi apogeul dramatic în capitalia „Republicei Demnității Umane".

Grup revoluționar 8 se subintitulează „glumă neverosimilă cu dragoste și moarte", *Adonis*, „parabolă cu o haimana, o portocală și un vis". Lovinescu remarca factura abstractă a acestor piese, îndepărtarea lor de sursele prime ale inspirației lui G.M. Zamfirescu și socotea că ele ar merita să fie jucate măcar ca experiment pentru gen. Nici una n-a văzut însă lumina rampei, ba *Sam*, pe care Teatrul Național o acceptase, a fost interzisă, fiind suspectată de „revoluționarism". Autorul n-a reușit să o publice decît zece ani mai tîrziu, în *Familia* (nr-ele 6—7, 8—9 și 10 din 1939) ; o revistă obscură, *Excelsior*, a tipărit textul piesei *Adonis* în 1930 ; *Grup revoluționar 8* a rămas în manuscris. Cu toate că n-au fost reprezentate niciodată, piesele nu sînt lipsite de interes. Cea mai bună dintre ele e neîndoios *Sam*. *Povestea cu mine, cu tine, cu el* vrea să fie o ilustrare dramatică a vanității zbuciumului uman. Împiedicat să se sinucidă, așa cum încercase împins de mizerie, Sam recîștigă gustul vieții. Femeile „în roșu", pe care le întîlnește, îi insuflă curaj ; ca amant al unei văduve frumoase și bogate, ne apare, ducînd o viață luxoasă de amfitrion monden, pe urmă, ajuns scriitor cu o faimă mondială, încercînd să inculce prin cărțile lui ideea generozității sociale, determinîndu-și adepții să întemeieze o republică a „demnității umane" și să-l aleagă președintele ei. Necontenit însă, Sam trăiește alte deziluzii ; iubirea și bogăția le cîștigă provocînd moartea unui „om de treabă", actele sale filantropice, în loc să genereze recunoștință, stîrnesc invidii meschine, la conducerea noului stat nu poate aplica principiile pe care constituția acestuia

le prevedea ; tentativa de a-şi traduce în practică ideile generoase îl face să piardă puterea, să fie arestat şi izgonit. Eroul revine de unde plecase şi se azvîrle în mare. Asistăm la repetiţia gestului funest cu care piesa începea ; de astă dată însă, nimeni nu-l mai împiedică. A vedea aici fie şi o umbră măcar de „revoluţionarism“ e curată stupiditate. Dimpotrivă, sentimentul zădărniciei oricărei încercări de a schimba aşezările lumii stăpîneşte piesa. *Sam* verifică prin experimentele sale cîtă dreptate avea bătrînul Pavel, intelectualul convertit la o existenţă tolstoiană printre lipoveni, cînd, vorbind de copilăria lui, îi spusese : „Viaţa, prietene ?... Toată ziua : fugă după fluturi ce zburau în grădina vecinului. O singură dată am izbutit să prind unul. Gestul, însă, a fost aşa de brutal, încît l-am strivit în palmă. Asta e viaţa, Sam...“ Ceea ce înspăimîntase oficialităţile vremii se dovedeşte a fi doar un umanitarism de o vagă coloratură pacifistă. Sam vrea să înlocuiască flamurile roşii cu altele albe, simbolul iertării şi împăcării. El predică un egalitarism social bazat pe respectarea poruncilor decalogului şi principiile frăţietăţii creştine. Republica Demnităţii Umane presupune, după credinţa lui, înainte de orice, o revoluţie morală. „Strigam omului Sam : ucide ! Şi auzeam plîngînd în mine un duşman sau un frate : să nu ucizi ! Loveşte ! Nu lovi. Fii energic, omule înconjurat de animale ! Fii blînd, omule demn...“ „Oscilam între somn şi scufundare în noapte, aveam impresia că-mi pornesc patru drumuri din inimă, spre cele patru zări. Şi pe fiecare drum un Sam cu o cruce pe umăr...“

Reîntîlnim aceeaşi religie a suferinţei care purifică şi apropie sufletele. Fondul ei e sentimental, pentru că invocă mereu mila ca expresie a umanităţii celei mai profunde. Dincolo de compasiunea pe care o trezeşte durerea, întreg eşafodajul ideologic al piesei se prezintă nebulos şi utopic. G.M. Zamfirescu a fugit în *Sam* de pitoresc, dar a rămas la sentimentalismul funciar al teatrului său. Dar chiar şi în chipul acesta cam patetic şi prăpăstios, o interogaţie dureroasă despre formele justiţiei sociale are totuşi loc pe scenă. Mai mult, piesa scoate la iveală, nu fără o anumită pătrundere, cum tirania pîndeşte pînă şi republica ideală visată de Sam.

Tablourile, foarte variate, împrumută înscenării culoare, şi schematismul căutat al situaţiilor reuşeşte să fie compensat, nu o dată, de o reală poezie dramatică.

Mai puţin inspirată e *Grup revoluţionar 8*, deşi aici o idee „activistă“, în sensul luptei pentru schimbarea vieţii, apare cu adevărat. Singură, fapta eroică poate forma caracterele intransigente şi voluntare pe care le reclamă o schimbare structurală a societăţii, ţine să ne convingă dramaturgul. Tinerii intelectuali din piesă, hotărîţi să pornească la o asemenea luptă, înţeleg să-şi verifice tăria prin puterea lor de sacrificiu. O umanitate superioară se relevă acolo unde viaţa nu mai cîntăreşte, atunci cînd e vorba de atingerea idealului. David, unul dintre eroi, susţine că pe el nici crima pentru o cauză înaltă nu l-ar face să dea îndărăt ; dimpotrivă, ar socoti-o o probă de forţă morală. Membră a aceluiaşi „grup revoluţionar“, Simona, prietena lui, se încăpăţînează să-l pună la încercare. Pînă va bate miezul nopţii, David trebuie să o ucidă. Odată provocarea aruncată, nimic nu mai poate opri logica ei fatală, nici intervenţiile celorlalţi prieteni, nici descoperirea eroului că ţine enorm la fiinţa ce urmează să fie victima lui. Cum dragostea îl împiedică să o omoare pe Simona, spre a-i dovedi că înţelege să-şi respecte principiile, David se împuşcă. În *Grup revoluţionar 8* revine o idee a lui G. M. Zamfirescu : marile pasiuni poartă cu ele gustul morţii. Pentru ceea ce socoteşte că este ţinta întregii sale existenţe, un om adevărat nu pregetă să ucidă sau să-şi ia viaţa (aşa se justifica şi Vulpaşin). Acţiunea piesei are loc într-o ambianţă absolut fictivă şi livrescă. Lecturi nedigerate bine din Dostoievski, adaptate voluntarismului „noii generaţii“, vin să închipuie un soi de nihilism românesc, pe care G.M. Zamfirescu l-a caracterizat foarte exact, numindu-şi piesa „glumă neverosimilă cu dragoste şi moarte“. Sentimentalismul e prezent şi aici. David se omoară, nu înainte ca să-i aducă flori de cîmp Simonei.

Adonis e superioară şi sub raportul invenţiei dramatice, şi al ideii sugestive în plan simbolic. Eroul piesei, eterna haimana bucureşteană, întruchipează, pentru autor, însăşi poezia vieţii, tipul uman capabil de gesturi înduioşătoare, pe care i le dictează visul, îndrăzneala, atracţia frumuseţii. (Adonis oferă o portocală unei femei necu-

noscute dintr-un balcon.) Tînărul vagabond cu înfățișare zeiască va pieri însă, spre a se transforma într-o operă de artă. Textul împletește destul de ingenios scene din realitate și momente pur imaginare. Totul converge spre ideea sublimării vieții în creația artistică. Interesul pictoriței din piesă pentru erou descrește pe măsură ce se naște portretul căruia el i-a servit ca model. *Parabola* nu e lipsită de inteligență și poezie, chiar dacă aceasta ultimă are iarăși o pronunțată notă sentimentală.

În timp ce înalță portocala spre chipul fetei care l-a vrăjit, Adonis riscă să fie călcat de o trăsură, și vizitiul furios îl croiește din goană cu biciul. Eroul moare înghețat între coloanele Ateneului, exact atunci cînd imaginea lui ajunge să fie fixată întocmai pe șevaletul pictoriței.

Cu *Idolul și Ion Anapoda* (1934), G.M. Zamfirescu părăsește formulele dramatice mai ambițioase și se resemnează să dea o piesă ușor jucabilă. Subintitulată „comedie amară“, ea se reîntoarce la pitorescul mediului, dar de astă dată sub unul din aspectele lui tradiționale. În locul mahalalei, e adusă pe scenă lumea micilor amploiați ; ne aflăm într-o pensiune modestă a doamnei Stavăr, văduvă de ofițer activ. Chiriașii ei sînt doi tineri funcționari de bancă, Valter și Ion ; în casă mai există o nepoată a maioresei, Mioara, colegă cu aceștia, și o servantă, Frosa, fată de la țară, cam toantă la prima impresie, fiindcă poartă numai rochii dăruite, care-i stau prost și are permanent un aer speriat.

Eroul piesei e Ion, poreclit Anapoda din cauza inofensivei sale manii (cum vine de la birou, se închide în camera lui și ascultă discuri). Încolo dă dovada a fi omul cel mai acomodant ; e un amic generos (acceptă senin ca Valter să-l tapeze mereu), cavaler (îi satisface orice capriciu Mioarei, scoală noaptea farmaciștii, cînd ea are nevoie de o aspirină), respectă slăbiciunile altora (o ascultă răbdător pe madam Stavăr, evocînd necontenit cariera strălucită a defunctului ei soț) ș.a.m.d. De fapt, Ion le pare tuturor croit „anapoda“, fiindcă niciodată nu se gîndește întîi la el. Îndrăgostit, ca și Valter, de Mioara, își sacrifică sentimentele din loialitate amicală, ba-i ajută prietenului său să înlăture un rival periculos, care apare,

pe directorul băncii. Ion acceptă senin să cedeze mereu locul altuia. Cînd toată lumea pleacă la logodna Mioarei cu Valter, singurul pentru care nu se găsește loc în mașină e el. Numai lui îndrăznește Frosa să-i facă necontenite reproșuri și să-i spună față de stăpînă „dînsu". Ion e și singurul care, peste micile ciorovăieli dintre ei, o privește ca pe o ființă umană. Cînd lucrurile par a lua turnura cea mai tristă pentru erou, piesa cunoaște un deznodămînt fericit, neașteptat. Asistăm la o repetiție a situației din comedia lui Bernard Shaw *Pygmalion*. Funciara lui omenie l-a împins pe Ion să se ocupe și de Frosa ; el a învățat-o cum să se îmbrace și să se pieptene ; mai mult, i-a dat să citească romane în fascicole, cu Suava Bella, ca să și-o ia pe aceasta drept model. În prostănaca speriată se trezește o fată fermecătoare, „idolul", devenit, brusc, obiectul de adorație al eroului. Spre norocul lui, Frosa nu e ca Mioara, o păpușă fără inimă, ci un om adevărat, care știe să-l prețuiască pe Ion așa cum merită și lîngă care el își va găsi, în sfîrșit, fericirea.

Franc sentimentală, piesa evită de astă dată cuvintele mari. În scena finală, pe Frosa, de bucurie, o îneacă lacrimile. Replicile ei și ale lui Ion enumeră elementele din care se compune o viitoare viață conjugală în stare să înfrunte toate vicisitudinile soartei, exclusiv prin puțină căldură sufletească :

„Ion : Nimeni n-o să te mai atingă, pentru că nu te mai las, nu mai rămînem în casa asta a robiei și a metehnelor, a pompoanelor de paradă și a nevricalelor în bandulieră ! O să găsim noi, undeva, un cuib...

Frosa : Și acolo — singuri și stăpîni... să pleci cu hainele scuturate la bancă, să te aștept la prînz cu masa pusă și seara cu o vorbă bună, cum nu ți-a spus-o nimeni pînă azi...

Ion : Am să plec de acasă cîntînd și am să mă-ntorc în fiecare seară cu flori... Primăvara, sub umbrar de zorele — că o s-avem și zorele, unde o să ne mutăm —, și iarna, în căldura aromitoare din casă, o să cîntăm la patefon toate valsurile lui Strauss și mai ales *Elegia*...

Frosa : Punem plăcile la rînd și cu un ac de metal — că n-o să ne mai fie frică de nimeni atunci !

I o n : Cînd o să ne săturăm de muzică, mergem la cinematograf sau la restaurant, ori ne plimbăm cu tramvaiul, să ne distrăm și să ne vadă prietenii..."

Teatrul lui G.M. Zamfirescu se adaptează aici integral publicului spectator mic-burghez al vremii, privindu-i cu înduioșare aspirațiile minimale și dîndu-le o subliniere sentimentală. Comedia aceasta „amară" e alertă și nu lipsită de o anumită pătrundere psihologică. Ion reprezintă o figură în care nevoile de compensație ale lumii frustraților sociali își găsesc o expresie originală și simpatică. El constituie o variantă a lui Mitică Popescu, dar își păstrează nota sa caracteristică. Tipul îl întîlnim, dealtfel, în aproape toată dramaturgia epocii, la Ciprian (Chirică), la Tudor Mușatescu (Spirache), la Mihail Sebastian (Miroiu, Andronic). Calitatea lui Ion Anapoda este de a-și păstra, în ciuda idealizării, orizontul propriu mediului căruia îi aparține. Eroul se dă în vînt după o havaiană sau „un vals de Strauss" ; la masă renunță ușor, nu însă și la o cafeluță, ține să fie „gentil" și visează să aibă și el o iubită ca Suava Bella din romanele senzaționale pe care le citește. Limbajul său, oscilînd între jargonul funcționăresc și aforismele sublime, nu e mai puțin elocvent („Valter ! Scoală, mă, hahaleră letargică !" „Noi o să-i oferim un inel, și «Moartea obosită» o să ne contracareze cu un automobil sau o vilă..." „...am ajuns la concluzia că prietenul meu de la Morgă a fost un mare dobitoc. Mort cum o fi, acolo, pe masa de zinc, am să-l acopăr cu flori și am să-l plîng, cum se plînge un amic, dar n-o să mă pot stăpîni, la plecare, să nu-i dau patru perechi de palme și să nu-i strig la ureche : «Imbecilule, ai sacrificat porumbelul alb al sufletului pentru o coțofană gătită cu pene de păun»..." „...dacă nici acum n-ai înțeles ce-am spus, vorba lui Hamlet : mai bine du-te la mînăstire...").

Cel puțin interesante sînt și romanele lui G. M. Zamfirescu. Primul, *Madona cu trandafiri* (1931), se înrudește ca factură cu piesele simbolice *Sam, Grup revoluționar 8* și *Adonis ;* pe un fapt divers dintr-o urbe provincială — sinuciderea soției procurorului Ștefaniu —, autorul brodează o poveste cu eroi grotești și întîmplări ridicule, cărora le dă proiecții enorme. Realitatea apare înfățișată în violente deformări caricaturale de coșmar burlesc. Moto-ul din

fruntea cărții ne avertizează că „ceremonialul acesta pentru MADONA CU TRANDAFIRI nu este un roman realist...". De fapt, regăsim obișnuita satiră a sufletului himeric provincial, tratată în manieră expresionistă. Mănăilă, un personaj caragialesc, funcționar la prefectură, dispus mereu să dea proporții fabuloase fiecărui eveniment din viața tîrgului, profită de această mică dramă pasională și construiește o întreagă legendă a Madonei. Cvintesență a distincției feminine înnăscute, ea ar fi fost nevoită să îndure bădărănia lui Ștefaniu, care a împins-o la disperare. Madona a suferit din cauză că-l iubea în taină pe Octav, importantă personalitate bucureșteană, sosită acum să-i răzbune calvarul existenței duse alături de un soț tiran ; adevărat geniu mitoman, Mănăilă răscolește orășelul, mobilizează mahalaua spre a face din funeraliile Madonei o manifestație de solidaritate morală cu amanții nefericiți ; procurorul, care vrea să dea ceremoniei un caracter discret, e silit să ceară intervenția poliției. Octav adoarme la poarta cimitirului ; Ștefaniu, omul realmente distrus de actul funest al soției sale, se sinucide pe mormîntul ei. Totul sfîrșește cu o beție cumplită, pusă la cale iarăși de Mănăilă ; Octav se trezește în patul unei domnișoare din tîrg ; scîrbit de abulia sa, care-l făcuse să o piardă pe Madona, se aruncă înaintea trenului destinat a-l duce înapoi la București. Romanul suferă de o afectare intelectualistă autodidactă. Cum arată G. Călinescu, autorul dă capitolelor titluri pretențioase, care irită prin ambiția lor de a fi „poetice" cu orice preț („O durere, două — mai multe și toate la fel" ; „Cînd fiecare gînd e ciorchine de adevăruri și mustrări" etc.). În general, expunerea se încăpățînează să ne facă a crede că ceea ce ascultăm e plin de semnificații obscure existențiale. Autorul — am văzut — își subintitulează cartea „ceremonial". Stilul e emfatic, supărător prin prețiozitatea literară. Curios totuși, romanul nu în partea lui „gravă" (a tentativelor nereușite pe care le schițează Octav și Sandu, foști camarazi de front, spre a se regăsi) rezistă, oricîte obiecții distructive justificate i-a adus G. Călinescu. Peste verbiajul pueril și nu o dată rizibil, prin turnura sa „elevată", se țese o pînză halucinantă. Plină de figuri și situații grotești, ea izbutește să

păstreze o bizară agitație a vieții. Mănăilă, „ambasador al dragostei, al suferinței și al morții", cum se prezintă, e un tip memorabil. Imaginația pe care o vădește în a crea legenda madonei cu trandafiri iese din comun și atinge, prin trivialitatea ei obstinată uriașă, grandiosul și comicul absurd. Mănăilă aduce un patetism demonic contagios în tot ce face și zice spre a ridica „orașul generos" împotriva „scîrbei de procuror". Inscripțiile pe care le compune pentru panglicile coroanelor funebre sînt urmuziene : „Octav etern îndurerat Madonei" ; „Sandu amic intim cu lacrimi" ; „Madonei victimă — distinsă orășenii".

Celelalte romane, *Maidanul cu dragoste* (1933), *Sfînta Mare Nerușinare* (1936), *Cîntecul destinelor* (1938), alcătuiesc un ciclu : *Bariera* și se ocupă, ca și *Domnișoara Nastasia*, de lumea periferiei. Ele sînt o lungă confesiune autobiografică, făcută într-o manieră înfrigurată și exaltată, proprie literaturii lui G. M. Zamfirescu. Ni se istorisește o copilărie marcată de cadrul vieții suburbane, munca epuizantă, prostituția, boala, veșnicele bătăi și scandaluri, limbajul deșănțat, febra erotică și furia criminală. Confesiunea înglobează două șiruri de fapte. Unul aparține experiențelor personale ale copilului : spaimelor sale nocturne, hoinărelilor pe maidane, jocurilor și tulburărilor puberale. Celălalt, spectacolului realității înconjurătoare : misterele nupțiale din casa covrigarului Tino, suferințele blîndului și uriașului Ivan pantofarul, îndrăgostit de nevasta grecului, frumoasa Mara, certurile țațelor din curte, aventurile extraconjugale ale țigăncii Safta și urmările lor tragice, isprăvile pușcăriașului Fane, regele apașilor în tricou, etc. Romanele sînt o împletire de cruzimi și suavități, de scene scabroase și gesturi „răscolitoare", „adînc omenești". Modelul lor trebuie căutat într-o nouă literatură mizerabilistă, trecută prin școala lui Dostoievski, a impudorii naturaliste și patetismului expresionist, dornică a produce „documente sociale" zguduitoare. Mai cu seamă în Germania anilor de după dezastrul războiului au apărut numeroase romane care au ilustrat-o ; unul dintre ele, *Mich hungert (Mi-e foame)*, de Georg Fink s-a tradus și la noi și a cunoscut o largă răspîndire. Cum pitorescul și sentimentalismul intrau în însăși structura acestui tip de roman, înțelegem ușor

pentru ce el l-a atras pe G.M. Zamfirescu. Periferia devine astfel spaţiul populat de o umanitate care izbeşte ochiul printr-un colorit pestriţ violent. Toate figurile tind spre o individualitate ţipătoare, pe care o cheamă să le-o dea fie înfăţişarea, fie ocupaţia, fie biografia, fie viciul. Îngrămădeala de coşmelii, unde trăiesc vecinii familiei micului Iacov, mahalaua a poreclit-o „Casa de nebuni". Tinca are picioarele moi, şi bărbatul ei o plimbă într-un cărucior. Domnica şi Sultana, cele două fete mai mari ale oloagei, sînt pensionarele unui bordel. Neputinciosul Tino o supune pe Mara în fiecare noapte la un ritual erotic pervers, exaltările sale amoroase verbale urmînd a fi traduse fizic de Nedu, flăcăul ilfovean tocmit pentru aceasta. Grecoaica se complace într-o astfel de viaţă conjugală divizată. Ivan e fiul unui mare nobil rus şi a fugit de acasă, pentru că împărtăşeşte credinţe tolstoiene. Urmărit de poliţia ţaristă din cauza ideilor lui, s-a refugiat la noi, unde practică cismăria şi-i ajută cu ce cîştigă pe nenorociţii mahalalei. Fane însuşi are o descendenţă aristocratică şi a ajuns criminal printr-o biografie complicată, aproape incredibilă, plină de trădări şi maledicţiuni teribile. Sentimentele care stăpînesc sufletele majorităţii personajelor sînt iarăşi violente, mistuitoare, în stare să ducă la gesturi de jertfă totală şi abjecţie supremă. Ca să păstreze castitatea surorii sale mai mici, Fana, Sultana îşi ia sarcina să astîmpere ea febrele adolescente ale lui Iacov. Tino acceptă orice umilinţă spre a nu o pierde pe Mara. Gore îşi aduce superiorii de la gară în patul nevesti-si. Nerăbdînd însă batjocura vecinelor, Safta aruncă după ele cu pietre şi o omoară din greşeală pe Oiţa, o fetiţă nevinovată. Accidentul provoacă furia mulţimii. Gore e purtat gol prin mahala, cu coarne de bou pe cap, şi ţiganca, linşată. Sentimentalismul însoţeşte chiar şi asemenea episoade crude ; intervin autorităţile, şi oamenii sînt torturaţi apoi în beciurile poliţiei ca să-şi recunoască vini imaginare. Martirajul slabului de minte..., transformat în ţapul ispăşitor al tulburărilor petrecute, e dilatat enorm, înadins, spre a proiecta o imensă milă asupra întregului acest zbucium tragic omenesc.

Cînd zugrăveşte viaţa de familie a părinţilor lui Iacov, autorul îşi dă frîu liber înduioşărilor sentimentale. Tatăl

riscă zilnic să rămînă fără un braț, acolo unde lucrează cu o conștiinciozitate exemplară. Mama se spetește muncind și sfîrșește prin a scuipa sînge ; sînt necesare, în consecință, cele mai grele sacrificii ca să fie dusă, pentru a se însănătoși, la țară. Istoria fatalităților care au făcut din Fane, fiu de oameni foarte avuți, un apaș, ocupă aproape tot volumul *Cîntecul destinelor* cu materia micului romantism al romanului foileton. Sentimental e și stilul narațiunii, diluată prin abundența parafrazelor „poetizante" : „Sfînta mare nerușinare", „strada cu nume de domniță", „viața dacă ar fi prins-o cineva" etc.

Totuși, Mihail Sebastian avea mai multă dreptate decît G. Călinescu atunci cînd spunea că romanul lui G.M. Zamfirescu „aduce un tumult de viață, pasiuni și drame, care fac să treacă pe planul al doilea orice rezervă de forme". În ciuda tonului prețios și adeseori ambițiilor filozofarde, prețiozităților și puerilităților, ciclul rezistă și astăzi la lectură, nefiind lipsit de numeroase momente zguduitoare, iar paginile, unde printre gunoaie înflorește dragostea candidă dintre Iacov și Fana, cuprind o autentică poezie.

Nimeni la noi, între cele două războaie mondiale, n-a avut, poate, îndemînarea de a scrie teatru a lui **Mircea Ștefănescu** (n. 1898). Eugen Lovinescu i-o recunoștea chiar într-o operă de început, *Maestrul* (1925), menționînd acțiunea ei „bine înnodată". Atît de severul Camil Petrescu atrase la rîndul său atenția asupra tînărului care-i dăduse spre lectură, tot în 1925, „o piesă de nuanțe, de atmosferă și de caldă intimitate", știa să-și contureze personajele „cu o preciziune de artă aleasă" și dovedea „o maturitate de neașteptat în dialog și în gradarea situațiilor dramatice".

Bucureștean, fiu de general, Mircea Ștefănescu a părăsit studiile în drept ca să se consacre exclusiv teatrului. A pornit prin a face întîi cronică dramatică în *Epoca* (1920). Debutează pe scenă, în 1924, cînd compania Costică Toneanu îi joacă, la Brăila, *Roba albă*, o piesă scrisă de bătăiosul critic teatral și umoristul Ionel Lazaroneanu. *Maestrul*, drama văzută de Lovinescu, fu prima întîlnire cu publicul a lui Mircea Ștefănescu, singur. Modelul piesei

e ușor de găsit în teatrul bulevardier. Alintata nevastă a unui celebru avocat își înșală bărbatul cu secretarul lui, împingîndu-l pe acesta să și fure din banii „patronului". Descoperirea lipsurilor o silește să ia fapta asupra ei, gest care dă în vileag adulterul, dar nu produce nici o nenorocire, „maestrul" resemnîndu-se la aflarea adevărului. În *Frămîntări* (1926), tradiționalul triunghi conjugal e înlocuit cu un patrulater, soțul eroinei acceptînd doi „amici ai casei". Soluția nu se dovedește însă prea fericită, fiindcă protagonista își părăsește pînă la urmă, dezamăgită, atît prietenii, cît și bărbatul. Opere juvenile, ambele piese, fără a avea multă substanță, denotă totuși o incontestabilă pricepere în manevrarea sforăriilor scenice.

Întîia lucrare dramatică a lui Mircea Ștefănescu demnă realmente de interes este *Comedia zorilor* (1931). „Lejeră", și ea, cu comicul ieftin, scos din chipul în care vorbesc peltic trei tineri beți turtă, bazată pe un *qui pro quo* prea lungit, piesa are însă o anumită finețe psihologică și chiar o umbră de poezie. Eroul, Vlad, romancier *in spe*, e îndrăgostit de vechea lui prietenă, Mami, dar timiditatea îl oprește mereu să i-o mărturisească. Sfaturile prietenilor devotați, Puiu și Radu, de a-și căuta curajul în vin au un rezultat catastrofic. Beat, Vlad se dă în spectacol la serata iubitei, recită *Cîinele soldatului*, cocoțat pe cotețul de găini, ciupește servitoarea, duce în grădină o discuție confidențială, „gravă", cu Mami, dar, trezindu-se a doua zi, nu poate ține minte ce i-a spus. Cînd, trăgînd-o de limbă, crede că și-a atins, în sfîrșit, țelul, are o surpriză dărîmătoare. În momentul de curaj, reușise doar să făgăduiască solemn că nu va mai bea. Declarația amoroasă fusese iar amînată, iar Mami, fără a bănui nimic, îi aduce acum prietenește la cunoștință hotărîrea ei de a se mărita, peste cîteva zile, cu altcineva.

Finețea stă în surprinderea, sub o formă glumeață, a iraționalității vieții sentimentale. O enormă dificultate dă impresia maximei facilități. (Mereu împreună, Vlad și Mami par să formeze o pereche predestinată, atracția reciprocă există efectiv între ei, dar tocmai intimitatea face imposibilă comunicarea sentimentelor.) Jucînd pe un adevăr dureros, deși ia o înfățișare comică, pînă la urmă, *qui pro quo*-ul devine poetic. Comedia lasă un delicat

gust amar. Neputința exteriorizării eroilor vine din „puritatea" dragostei lor. Avem de a face, deci, tot cu o dramă sentimentală, al cărei caracter, însă, e ascuns inteligent sub o tratare ironică. Aceasta constituie, dealtfel, specialitatea lui Mircea Ștefănescu, care știe să utilizeze un registru mai variat ca toți confrații săi și o inventivitate mult superioară, spre a-și înduioșa spectatorii.

Nici o urmă de sentimentalism n-ar părea să fi rămas în *Veste bună* (1936), dramă sumbră, cu atmosferă gravă, „ibseniană". Ne mișcăm între niște oameni care-și poartă uri vechi, ascunse. Tudor, proprietarul moșiei din Dobrogea, unde se petrece acțiunea piesei, exercită, datorită puternicei sale personalități, o fascinație dominatoare asupra întregului mediu înconjurător. Soția, socrii, slugile, prietenii, nevestele lor, toți îi arată o supunere integrală. Pînă și natura a ajuns să-l asculte, și Tudor a făcut din acest colț de pămînt arid o adevărată grădină roditoare. Eroul posedă un farmec viril irezistibil și înțelege să uzeze de el fără rețineri și scrupule. A fost astfel amantul tuturor nevestelor prietenului său din școala primară, Simeon, patru la număr, și se pregătește să o cucerească acum pe a cincea. Fetele tătăroaice, care ajută prin casă, Pembè, Henèm, Gevriè, Bedriè, Zilà, Șucriè, Miesèr, Fatmà, Aișè, îl divinizează. Ne dăm seama însă curînd că atmosfera generală de idolatrie ascunde alte sentimente, absolut contrarii. Simeon îi spune lui Andrei, fostul iubit al Jeanei, soția moșierului : „Toți îl urîm aici... toți". „În viața mea particulară — explică prietenul de patru ori încornorat —, sînt proprietarul unei vii, pe care mi-o beau alții. Iar în viața mea publică, sînt un fost școlar care, de patruzeci și trei de ani, îndur autoritatea lui Tudor. În școală, îmi lua caietele, penițele, guma. Mai tîrziu, mi-a luat altceva. *(Rar.)* O dată însă, domnule Andrei... o dată, pe cînd dormea cu capul pe bancă, un coleg i-a zvîrlit cu o călimară în cap. A rămas amețit și, în timpul ăsta, care cum trecea pe lîngă el, îi și ardea o palmă. *(Un moment.)* Eu nu i-am tras. Poate pentru că sînt un laș. Dar m-am bucurat ! Am rîs cu poftă ! (...) Adormise îmblînzitorul și (...) îl tăbărîseră fiarele..."

Repetarea clipei acesteia o așteaptă de patru decenii Simeon. Și Jeana atîta visează, să-l vadă o dată pe tiran în

genunchi. „Ani de zile — îi mărturisește mamei ei — m-am strîns ca un arc sub autoritatea lui Tudor... dar poate că, inconștient, așteptam furia destinderii."

Andrei, la rîndul lui, îl urăște pe omul care i-a răpit iubita.

Tudor se îneacă, înotînd departe, în larg, așa cum avea obiceiul. Dar nici acum Jeana nu poate să înceapă o nouă viață alături de Andrei, oricît ar dori-o, fiindcă, prin urmașul pe care-l poartă în pîntec, rămîne sclava dispărutului. Sentimentalismul, comprimat de-a lungul întregii piese, erupe în final. Instinctul matern triumfă, biruind și purificînd pornirile pătimașe. Jeana continuă să i se devoteze lui Tudor, dar într-o formă sublimată, postumă, revărsîndu-și dragostea asupra fiului pe care îl va avea. Eroina a primit „vestea cea bună", Tudor nu a murit, ci continuă să trăiască prin rodul sămînței lui.

Către sfîrșitul piesei, „loviturile de teatru" și scenele „tari" se înmulțesc, tăindu-i spectatorului răsuflarea. Simeon contemplă prin binoclu, jubilînd, umilirea lui Tudor, căzut în genunchi la picioarele Lenuței și respins de ea. Privirile mortului din portretul său, în mărime naturală, paralizează aprinderile amoroase ale Jeanei. Ea are, exact atunci cînd e gata să i se dăruie lui Andrei, primele semne că a rămas însărcinată.

Totuși, în ciuda deznodămîntului melodramatic, o reală tensiune sufletească stăpînește piesa. Nu lipsește din desfășurarea acțiunii nici un sentiment al fatalității, care urmărește, împotriva voinței eroilor, cursul existenței lor. În *Acolo departe* (1939), sentimentalismul caută să se facă acceptat printr-o construcție originală. Piesa, intitulată „roman dramatic", are — așa cum remarca Mihail Sebastian — o voită expunere epică. „Tablourile" din care e compusă aceasta se petrec la mari intervale de timp, în locuri și medii foarte diferite. Faptele propriu-zise sînt împinse în pauze și culise. „Pe scenă nu ajung decît ecourile dramei", care, luată ca atare, e cît se poate de lacrimogenă : doi tineri, dornici să devină scriitori, Silviu, romancier, și Pompei, poet, părăsesc tîrgul lor natal de provincie și pleacă la București. Aici, pripășiți pe lîngă un prieten pictor, fac boema împreună cu el. Acrit de mizerie și insuccese, cu obsesia ratării în minte, Pompei se

sinucide. Silviu cunoaşte, graţie Ioanei, o fată venită să-i pozeze ca model pictorului, dragostea. Dar „dorul de ducă“ îl cheamă „acolo departe“, la Paris. Din „Cetatea lumină“, trimite întîi ştiri că-i merge excelent şi fotografii în frac. După o vreme însă, nici iubita credincioasă, nici tatăl care-şi vînduse căsuţa ca să finanţeze călătoria băiatului nu mai primesc nimic de la el. Din ziare, se află că a publicat un roman de mare succes, *Le Commandament de l'Amour,* subintitulat *Ioana, la petite Roumaine,* şi a dispărut. De fapt, Silviu, bolnav, făcea la Paris figuraţie cinematografică pentru a avea ce mînca, iar fracurile impecabile pe care le purta în fotografii aparţineau studioului. Printr-o pură întîmplare, eroul află şi el, cînd spera mai puţin, că romanul său, încredinţat unui editor, a fost tipărit şi a stîrnit entuziasm. Între timp, cu cartea fiului în mînă, tatăl bolnav moare, fără să apuce a-l mai revedea. Peste cîteva zile, soseşte şi Silviu. Prea tîrziu însă pentru a împiedica măcar moartea Ioanei, care piere şi ea, exact ca în finalul romanului, la fereastra deschisă, cu pieptul gol, acoperit de zăpadă.

Cum se vede, aproape nici una din reţetele melodramei nu e neglijată : o sinucidere avertisment ; o mizerie cruntă, ascunsă sub haine de gală ; un părinte părăsit, care se stinge de dorul băiatului său ; o mare iubire plătită cu sacrificiul vieţii etc. Mai toate personajele sînt animate de sentimente nobile. Ioana îşi jertfeşte fecioria ca să înfrîngă dorul de ducă al eroului. Tot ea însă îl împinge să plece cînd pricepe cît de mult înseamnă aceasta pentru dînsul. Pictorul, îndrăgostit din prima clipă de Ioana, îşi reprimă, generos, sentimentele şi o ocroteşte fratern pe iubita prietenului său, după ce rămîne singură. Domnul Anghel, colocatarul lui Nenea Iancu, devenind proprietarul casei acestuia, îl lasă în camera unde locuia, ba îi oferă chiar propriul pat, cînd bătrînul se îmbolnăveşte. Le Pernod, ratatul resemnat şi blazat, sare în apărarea lui Silviu. Însăşi ideea piesei e sentimentală : Silviu a trebuit să plece „acolo departe“ ca să descopere prin dorul de casă preţul a ce a lăsat şi să-şi poată imortaliza literar mica sa lume iubită.

Dar, mai mult ca oriunde, dibăcia de dramaturg a lui Mircea Ştefănescu reuşeşte să facă plauzibilă toată această

poveste mizerabilistă. Transformate în ecoul surdinizat al acţiunii, scenele îşi păstrează o doză apreciabilă de autenticitate, fiindcă momentele lor prea siropoase au fost lăsate în culise. Ba cîteva tablouri, cum e acela cînd Silviu contemplă nostalgic, pe podul Grant, luminile trenurilor care fug în noapte, izbutesc să capete chiar poezie. În atelierul pictorului, jocul paralel de replici între Violeta şi Barbu, Gîgă şi Pompei, vădeşte un instinct dramatic puţin comun. Talentul lui Mircea Ştefănescu reiese din plin în episodul parizian, replică ironică, excelentă, a visurilor provinciale de glorie.

Autorul se remarcă şi prin prolificitate. Numai pînă la 23 august 1944, continuînd să publice nenumărate „cronici dramatice" în *Epoca, Vremea, Îndreptarea* şi *Curentul,* a izbutit să facă a i se juca peste zece piese, dacă adăugăm celor amintite: *Greva încornoraţilor* (1929), *Lupul şi sania* (1937), *Istoria se repetă* (1939), *Secătura mahalalei* (1942) şi *Smărăndiţa* (1943). Avea în cartoane aproape încă o dată pe atîtea : *Eu vreau un pisoi, Fapt divers, B.P.S.* (Biroul pentru sinucideri), *Azorică, Viaţa mea* ş.a. Îndată după război, Mircea Ştefănescu, prinzînd un moment propice, a mai dat la iveală o mulţime de piese, care au fost jucate atunci : *Casa cu două fete* (1946) ; *Reţeta fericirii* (1946) ; *Vis de secătură* (1946) ; *Ave Maria* (1947) ; *Micul Infern* (1948). Ele au calităţile şi cusururile producţiei dramatice antebelice a autorului. O tentativă de adîncire a problematicii social-morale apare în *Casa cu două fete,* poate cea mai bună piesă a lui Mircea Ştefănescu, care încearcă aici să prindă ceva din debusolarea tinerei generaţii. Deruta ar avea la origine — sugerează dramaturgul — o nerăbdare primejdioasă, iscată de risipirea reazimelor durabile şi sursă a iresponsabilităţi morale. O ingenioasă analogie de situaţii e obţinută prin cele două familii care ocupă parterul şi etajul unei vechi căsuţe bucureştene, sortită dărîmării. Şi de astă dată, fondul sentimental copios al dramei ajunge să fie făcut acceptabil, dar, graţie răsturnării inteligente de evoluţii previzibile în acţiune şi împingerii psihologiilor către reacţii mai dure, cu o notă realistă sporită. Figura Lucianei nu se uită uşor. Destule merite are şi piesa nejucată *Pe urmele lui Demetrian.* Pornită aproape ca o pastişă a teatrului pirandellian, comedia cunoaşte la sfîrşit

o întorsătură neașteptată, ironică față de model (dubla existență a soțului decedat devine o biată proiecție imaginară, încredințată hîrtiei, adică literatură ; văduva insensibilă rezultă a fi fost o sărmană femeie neînțeleasă, răzbunătorul se îndrăgostește de victimă și își trădează misiunea etc.).

O bună parte din această producție abundentă, cedînd presiunii comerciale, se rezumă la căutarea efectelor comice ușoare, vodevilești, ca în : *Lupul și sania*, unde eroul principal, un zevzec, predestinat să poarte coarne, urmărește să-și anihileze rivalii, căsătorindu-i. Dar „sistema" se dovedește dezastruoasă. Domnul Dorel dă astfel iama prin toată partea feminină a familiei lui Marinică, bucurîndu-se din plin de concursul acestuia, ca să aflăm, la sfîrșit, că pe soția nefericitului o consumase cu mult înainte.

În *Vis de secătură* intervin și efectele coloristice pitorești care făcuseră succesul pieselor lui Victor Ion Popa și G. M. Zamfirescu. Teatrul acțiunii e o căsuță albă de mahala autohtonă, cu „părăluțe" în grădinița improvizată sub terasă. Pe frînghie, lîngă cișmeaua din curte, stă la uscat un halat. Nelipsitul Mustafa străbate ulița, strigînd : „rahat... bragă rece... zaharaa-che !" O chivuță, căruia eroul tot amînă să-i plătească „porunghelul" consumat, îl apostrofează furioasă : „De ce nu-mi dai banii, harpanosule ?" Ca buchetul lexical să fie completat, apare și dl. Stratos, simigiul, cu o reclamație similară, dar formulată într-un stil ceremonios peninsular : „...o sa va rogu, domnu Dzamfiresca, să avedzi zentiladza sa ma achitatdzi pana cando adzi spuse".

Sentimentalismul nu lipsește nici de aici, oricît umor verbal, nuanțare psihologică și inventivitate lirică pune autorul spre a-l face să treacă mai ușor. Amuzant e că ne învîrtim între oameni atît de cumsecade, încît eroul se simte prost să-i pună coarne proprietarului său, deși aceasta a urmărit trei acte. Inevitabilul adulter are, în sfîrșit, loc, dar într-un pat cu îngeri bucălați, zugrăviți pe tăblii, ca să confirme poezia „visului de secătură".

O construcție iscusită, ciclică, nelipsită iarăși de o ironie indulgentă, subțire, vădește și comedia *Micul infern*, unde o căsnicie e înfățișată succesiv în anii 1908, 1938 și

1948. Hazul rezultă din repetiţia situaţiilor la vîrste diferite. De fiecare dată, dezvăluirea vicisitudinilor vieţii conjugale („micul infern") îndepărtează pe tulburătorii ei şi salvează cuplul.

Autorul, care a excelat în comedia de salon, preia schemele acesteia și atunci cînd încearcă să facă sarjă politică în *Patriotica română* (1955). Piesa ţine pe picioare cîteva personaje caragialeşti, generalul senilizat Filip Ionescu—Muscă, gazetarul specialist în lansarea zvonurilor alarmiste, Fluturică—Bombas, cei doi cumnaţi veșnic ministeriabili, Georges Onică—Vlaşca şi Emile Iacovache—— Teleorman, dar rămîne uşurică, rezumîndu-se la nişte simetrii comice de situaţii.

Rapsodia ţiganilor (1948), cu punctul de plecare în Alecsandri (*Istoria unui galbăn şi a unei parale*) deschide pitorescului istoric dramaturgia lui Mircea Ştefănescu. Ulterior, el se va specializa în reconstituiri de epocă pe subiecte naţionale: *Căruţa cu paiaţe* (1949), *Ciprian Porumbescu* (1952), *Cuza Vodă* (1959), *Procesul d-lui Caragiale* (1962), *Un păcat de povestariu* (1963), *Eminescu* (1964). Dacă accentele sociologice prea apăsate nu lasă nimica bun în ultima, simţul culorii istorice exacte salvează măcar o parte din celelalte. Mai reușită ca toate e *Căruţa cu paiaţe*, o evocare sincer emoţionată a figurii lui Matei Millo, unul dintre întemeietorii teatrului românesc. Încă o dată, construcţia abilă împrumută nerv dramatic piesei, ajutîndu-i să evite fresca istorică, aşa cum se întîmplă în *Cuza Vodă*, sau romanţarea biografică idilizantă, în *Ciprian Porumbescu*.

COMEDIA SATIRICĂ DE MORAVURI

VALJAN • AL. KIRIŢESCU • TUDUOR MUŞATESCU

Lovinescu găsea că printre autorii de comedie, **Valjan** (1881—1960) „e umoristul nostru cel mai bun, cu o notă de fineţe de observaţie". Pe adevăratul nume Ion Alexandru Vasilescu, dramaturgul se născuse la Turnu-Măgurele şi provenea din lumea justiţiei (fusese multă vreme judecător de instrucţie, era un avocat faimos, care făcuse şi carieră politică, ajungînd vicepreşedinte al Camerei deputaţilor, în 1927). A avut şi el, de mic, patima scenei. La 13 ani, elev, organiza cu colegii de şcoală spectacole teatrale, rezervîndu-şi în distribuţie rolul primului-amorez. Pe cînd frecventa încă Universitatea din Iaşi şi, paralel, Conservatorul de artă dramatică (1900), scrie două piese satirice juvenile, care i-au plăcut lui Ibrăileanu — *Un manifest studenţesc* şi *Deputatul ţărănimii,* dar ele fură reprezentate numai o singură dată.

Primul succes îl obţine cu *Ce ştia satul* (1912), calificată de Lovinescu drept „cea mai bună comedie într-un act din literatura noastră". E o lucare dramatică modestă, compusă după reţeta teatrului bulevardier francez. Domnul Marineanu, înaintea transcrierii divorţului de soţia sa, vrea să fie sigur că nu cumva greşeşte şi că a fost înşelat cu adevărat. Acceptă astfel să-şi revadă consoarta, care speră să-i recîştige încrederea. Marineanu a aranjat însă ca, în timpul întîlnirii, să sosească o falsă înştiinţare a transcrierii divorţului. Femeia cade în cursă şi, convinsă că totul e pierdut, se răzbună, istorisindu-i cu satisfacţie fostului soţ de cîte ori şi cum l-a înşelat, spre a afla, furioasă, la sfîrşit, ce gafă enormă a făcut. Scăpat abia acum de îndoieli, bărbatul aleargă să transcrie divorţul.

Citit azi, actul pare cam nesărat. Comicul e strict de situație, și amuzantă rămîne doar schimbarea succesivă a păcăliților. Doamna Marineanu, umilă, spășită și îndurerată, la început, lasă impresia a deține toate atu-urile ; pe urmă, cînd povestește triumfătoare diversele ei isprăvi adulterine, zîmbim, dîndu-ne seama cum își sapă singuri groapa și că cine rîde la urmă rîde mai bine. Remarcabilă e și arta concentrării ; într-un singur act, caracterele sînt limpede creionate, ba autorul realizează chiar și o anumită schiță sugestivă a mediului lor social.

Mai cu haz e *Nodul gordian* (1920). Aici, iarăși într-un act, găsim o satiră izbutită a moravurilor polițienești. În fața comisarului Tiberie e adus chiristigiul Weiss, prins că a vîndut lemne cu lipsă la cîntar. Împricinatul încearcă să scape, ca de obicei, împingînd un „șperț", dar are ghinion ; în cameră intră tocmai atunci Rădulescu, ajutorul comisarului, și Tiberie e silit să respingă indignat oferta, ba chiar să-i facă lui Weiss proces-verbal pentru tentativă de mituire a autorităților și să-l aresteze. Apare și reclamantul, Mandragiu, un amploiat amărît și înghețat de frig ; el stăruie ca nu cumva să i se dea drumul hoțului de comerciant, fiindcă, odată afară, va găsi ușor mijloacele să evite pedeapsa. Cînd totul pare pierdut pentru Weiss, intervine Lola, o actriță de revistă, prietena comisarului. În mare pană financiară, ea zărește pe birou „corpul delict", cele trei mii de lei. Orice explicații ale lui Tiberie nu o pot dezarma ; repede găsește soluția de a învinge reținerile comisarului și a-l face să primească „darul", păstrîndu-și totodată demnitatea. Lola ia numai jumătate din bani și lasă restul, pentru ca Tiberie să poată înainta procesul-verbal cu dovada încercării de mituire ; lăsat să se judece în libertate, Weiss acceptă mulțumit manevra. În schimb, e închis Mandragiu, care jignește poliția, protestînd. Și lui îi va da drumul paznicul Tănase, pînă la urmă, dar „pe cauție".

Dintr-o anecdotă judiciară, Valjan scoate o înlănțuire strînsă de situații care izbutesc să caracterizeze excelent toate personajele, caragialești ca mentalitate și apucături. Cum ne întoarcem la lumea și metodele lui Pristanda, replicile devin ilariante. Mandragiu, degerat, abia poate

articula : „A... a... afurisit război... E România mare şi se încălzeşte greu !" Lola, în faţa rezistenţei lui Tiberie, găseşte argumentul decisiv : „Mită ? Şiretule ! Pe mine vrei să mă-nşeli ? Păi... dacă e mită... sînt ai tăi ! E dreptul tău !"

Fineţe are şi *Lacrima* (1920), din nou un act care surprinde o interesantă răsturnare psihologică. Lelia Mihăilescu, o tînără moşieriţă divorţată, a pus ochii pe reputatul avocat Tudor Enescu, cu care a aranjat o întîlnire la Snagov, într-o „chambre séparée", sub pretextul că are a-i cere o consultaţie. Totul decurge bine, pînă cînd întreprida cuconiţă are nefericita inspiraţie să-şi aducă aminte de procesul Vasiliu, unde l-a cunoscut pe marele jurist, la data respectivă procuror. Din pălăvrăgelile Leliei, Enescu află că, luîndu-se după aparenţe, nenorocise un om nevinovat. Mustrările de conştiinţă îi taie acum tot cheful aventurii. Comic e aici dublul registru în care se desfăşoară istoria. Lelia înşiră cu uşurătate mondenă mereu noi amănunte, care pun în cu totul altă lumină cazul Vasiliu. Răsare ca din pămînt şi adevărata vinovată, Anicuţa Smadu, ajunsă o cerşetoare beţivă prin localurile de lux. Enescu se simte tot mai prost, dar reacţia lui de tresărire morală e rău primită ; Lelia înregistrează, profund jignită, brusca schimbare de umoare a partenerului ei şi pleacă furioasă.

Lacrima vădeşte îndemînarea dramaturgului de a sugera, fără să insiste, o ambianţă socială. Lumea petrecăreţilor nepăsători care alcătuiau clientela localurilor de noapte bucureştene apare astfel ingenios evocată, cu indicaţii inteligente asupra îndeletnicirilor şi mentalităţii tagmei unor „văduve vesele" ca Lelia Mihăilescu.

Măsura talentului său Valjan şi-a dat-o în comedia satirică *Generaţia de sacrificiu* (1930). E o piesă de actualitate, cu situaţii care ne trimit nemijlocit la efectele gravei crize economice din anii '30. Eroul principal, George Dumitraşcu, deşi a fost cel mai bun student al Facultăţii de geografie, nu găseşte loc nicăieri în învăţămînt. Şomer, de multă vreme, flămînd, disperat, se angajează „garçon" în casa multimilionarului Iorgu Bănescu, preşedintele societăţii „Metalurgiile Unite", supranumit „paşa". Porniţi direct din realităţile vremii, intrăm

însă repede în universul caragialesc, fenomen curent pentru mai toate comediile noastre satirice scrise după război. La bucătărie, printre slugi, unde ajunge întîi George, întîlnim umanitatea care populează farsele *D'ale carnavalului* sau *O noapte furtunoasă*. Nae, fecior de casă bătrîn, neam prost, dar cu experienţa şi filozofia practicii anciliare, realizează efecte ilariante sigure, utilizînd limbajul „distins" al mahalagiilor lui Caragiale. Fascinat de aerul „stilat" pe care ştie să-l ia Georges, îl încurajează admirativ : „Intră-n fason... în fason, şefule !" „Băiatul ăsta — spune iarăşi, încîntat de aplombul noului angajat — ...face carieră mare". Cu aceeaşi dezinvoltură trasformă parola secretă, destinată a-l avertiza pe Bănescu că o afacere pusă la cale de el e ameninţată : „Sîrma în comisie ! Pavlache ne lucrează". Hanibal ante portas — devine în gura lui Nae „Animalele în comisie ! Toată lumea la poartă. Să vie Pavlache."

Subreta Anica e o Zoie, mai simpatică prin ingenuitatea pusă în a-l convinge pe Georges că are maniere, drept care i se adresează numai cu formula : „Messié !"

În plin Caragiale, vodevilizat, rămînem şi cînd pătrundem printre stăpîni. Aici ne întîmpină fauna umană din *O scrisoare pierdută*, reprezentanţii regimului „curat constituţional", evoluaţi odată cu vremurile, senatori şi deputaţi cumpăraţi sau nevestele lor, care fac, ca şi soţia patronului, „sultana", pe „damele voalate" cînd e nevoie să fie obţinută încheierea vreunui contract mai veros. Bănescu fixează cu vervă de personaj caragialesc caracteristica vremurilor : „*(se plimbă în lung şi-n lat şi se opreşte din cînd în cînd în faţa lor* [a asociaţilor săi financiari — n.n.]) : După război... eu v-am spus cel dintîi, să nu scăpăm epoca... momentul istoric... fenomenele se succed febrile ! Du-te ! vino ! uite-o ! Nu e ! Afacerile se fac pe picior... sistem rapid... cine are nas de copoi le simte şi le aportează... cine nu, miorlăie de foame şi se scarpină..."

Falimentul valorilor intelectuale în această lume autorul îl demonstrează cu haz ; ca să fie angajat fecior în casa Bănescu, profesorul trebuie să-şi ascundă identitatea şi

să mintă că a fost chelner pe vasele noastre care fac ruta Constantinopol-Beyrut-Haifa. Cînd se află adevărul, asistăm la marea lovitură de teatru :

B ă n e s c u *(citind scrisoarea) :* Madame... altă ispravă de-a dumitale !... Garçonul d-tale.

C o r n e l i a *(curioasă) :* Ei ?... Garçonul meu ?

B ă n e s c u : E profesor de geografie.

C o r n e l i a : Profesor de geografie ? *(leşină în braţele Licuţei şi ale Feliciei. Muzica continuă să cînte. Musafirii, nervoşi, discută cu aprindere întîmplarea.)*

B ă n e s c u *(către Nae) :* De ce nu i-ai cerut hîrtiile, boule ?"

O şarjă politică este şi *Fata morgana* (1936). Valjan s-a încercat şi în genul grav, fără însă a dovedi şi destulă chemare. *Cînd soarele se uită înapoi* (1936) ţinteşte să fie, în pragul morţii, un examen crud al existenţei trecute. La gestul acesta dureros îl împinge o boală incurabilă de inimă pe ilustrul avocat Dinu Rareş, care-şi redescoperă, în doctoriţa Sanda Valeriu, o veche dragoste din studenţie. Eroul constată că întreaga sa carieră strălucită a fost o nimicire sistematică a fericirii personale. Ar vrea să reia lucrurile, de la capăt, dar soţia lui, Paulina, refuză să-i redea libertatea. Pe de altă parte, Sanda află că Dinu are zilele numărate. Acesta nu mai are nimic de făcut, doar să-i lase primei iubite imensa avere adunată.

Norocul (1945) e o piesă pretenţioasă, alegorică, scrisă între 1938—1941. Personajul central, un medic oculist, pe cale de a se sinucide din cauza mizeriei şi a atmosferei conjugale insuportabile, primeşte o vizită salvatoare. Tînănărul orb care cere să fie operat e însuşi Norocul. Medicul îi redă vederea şi obţine, graţie pacientului său, recunoscător, tot ce visa — bogăţie, dragostea unor femei frumoase, glorie, putere. Atîta strălucire îl împinge pe medic la o treptată orbire, în timp ce Norocul, luînd cunoştinţă de efectele catastrofice ale darurilor sale, începe să regrete vremea cînd nu vedea nimic.

Ideea piesei rămîne cam încîlcită. Autorul pare a fi voit întîi să reia anumite situaţii din *Faust,* apoi, a se mulţumi să ilustreze înţelepciunea unor sentinţe paremiologice

că : „omul își alungă singur norocul", „norocul e orb" etc. Personajele sînt abstracții simbolice: Regele Varului, Binefăcătorul, Filozoful, Femeia Frumoasă. Morala finală e cel puțin echivocă. Toate revin ca la început, cu singura ameliorare fericită că băiatul doctorului a avut grijă să fure atîta în momentele de prosperitate ale tatălui său, încît întreaga familie are acum destul pentru a trăi fără griji. În ambele piese, scenele mai izbutite sînt tot cele satirice, inspirate de moravurile vremii.

Tot o comedie satirică, *Gaițele* (1932) i-a adus reputația și lui **Alexandru Kirițescu** (1888—1961). Originar din Pitești, fiu de ceferist, gazetar gustat pentru cronica foarte acidă a moravurilor bucureștene, ținută în ziarul *Adevărul,* sub titlul *Balta cu broaște* (1923—1925), înfruntase luminile rampei încă înaintea primului război mondial. Lovinescu își amintește de o piesă a autorului jucată prin 1911, *Învinșii,* dramă axată pe clasicul triunghiu conjugal, unde o „remarcabilă abilitate scenică" apărea către final, cînd eroul descoperea că-i pune coarne tocmai prietenul care-l asista ca martor într-un duel angajat pentru apărarea onoarei conjugale. Om de teatru pînă în vîrful unghiilor, Al. Kirițescu a fost inspector al Naționalului și lungă vreme cronicar dramatic la *Rampa* (1923), *Lupta* (1925—1927) și *Gazeta* (1934—1938).

Gaițele făcea parte dintr-o „trilogie burgheză", care mai număra două comedii satirice de moravuri : *Marcel & Marcel* (1923) și *Florentina* (1925). Acestea au însă o factură ușoară, bulevardieră, și amintesc textele de revistă ale autorului, compuse în cadrul companiei Durstoikir (Duma-Stoicovici-Kirițescu).

Marcel & Marcel sau *Anișoara și ispita* se petrece într-o casă de mode, lăcaș al supremei tentații feminine, unde e coruptă o naivă soață provincială. Spre liniștea noastră însă, după diverse peripeții comice, ea își reia, pînă la urmă, viața cuminte, grație generozității soțului, om blînd, cu sufletul iertător.

Tot de recuperarea familială a unei soții adultere se ocupă și *Florentina.* Aici, corupția moravurilor o exercită

însă cinematograful şi romanele foileton, iar mama, pornită să-şi jefuiască bărbatul şi să fugă cu amantul, rămîne pe loc, în urma tentativei de sinucidere a fetiţei ei, Puia. Gestul copilului e inspirat iarăşi de lecturi ale căror protagonişti sînt contesa Bianca sau Andrea cel roşcat. Psihologiile inconsistente şi intriga artificială au făcut să se vestejească repede primele două piese alcătuitoare ale trilogiei lui Al. Kiriţescu. A rezistat însă *Gaiţele*, „studiu adînc, aspru, sumbru, al unei familii de bogătaşi olteni, amestec de meschin, de austeritate de moravuri, de calicie aurită şi de neomenie, cu aplicarea spre comic lugubru“ — cum notează foarte exact Eugen Lovinescu.

Aparent, comedia lasă impresia că se mulţumeşte să exploateze aceeaşi temă, care, de la *Băcălia ambiţioasă* şi pînă la *O noapte furtunoasă*, urmăreşte „declasarea ascendentă“ a societăţii noastre, după formula lui Ibrăileanu. „Gaiţele“ : Aneta, Zoia şi Lena, sînt personaje caragialeşti, fiindcă, deşi îţi ţin sus nasul şi emit într-una judecăţi foarte aspre despre alţii, trădează toate trei o mitocănie funciară. Avem, practic, de a face cu oameni avuţi şi pătrunşi în mediile cele mai înalte ale tîrgului. Tase Duduleanu, răposatul soţ al Anetei, a lăsat nouă moşii, numeroase acareturi şi o mulţime de bani băgaţi în diferite întreprinderi prospere. Unul din fiii lui, Ianache, şi-a luat o nevastă de neam mare, pe înţepata Colette, care i se adresează, confidenţial, numai în franţuzeşte. În casa Duduleanu există o „fräulein“ ; ginerele bătrînei, fostul ziarist Mircea Aldea, nu face nimic şi trăieşte din renta soţiei sale, Margareta. Dar Aneta, ţinînd la rangul ei de „cucoană“, se poartă ca o mahalagioaică. Discută astfel în gura mare şi cu o plasticitate suburbană a limbajului diferendele familiale băneşti : „Am ajuns la mîna băieţilor... Să mă ţie băieţii ! *(Lui Ianache.)* Bietul tată-tău, dumnezeu să-l ierte, putea să-mi lase şi mie o moşie... a mai mică — Gubancea —, mă mulţumeam. Să am cu ce trăi. *(Întinde Zoiei pachetul de cărţi.)* Taie ! *(Apoi.)* s-a priceput doar să scrie în testament : «Rog pe scumpii mei fii să aibă grije de iubita mea soţie...» *(Zoiei.)* Taie, soro !... *(Dă cărţile.)* Şi scumpii lui fii îmi dau douăzeci

de mii de lei pe lună !" Găsește o plăcere deosebită să-și umilească nora, amintindu-i că vine dintr-o casă care ascunde sub aerele aristocratice strîmtorarea : „Aia guvernantă ? O prăpădită de belgiancă care vă spăla, vă călca, vă gătea și la bucătărie. *(Importantă.)* Guvernantele mele se puneau de la nouă dimineața în corset și porneau cu fata în landou la parc. Oți fi voi boieri, dar..." Nu-și iartă nici surorile : „*(Zoiei.)* Mîine iar te duci cu noaptea în cap la «Monde Elégant» să-ți cumperi de rochie ? *(La toți.)* Vine de la Caracal goală pușcă și pleacă cu geamantanul trosnind." Dealtfel nici celelalte două Dudulence nu se lasă mai prejos ca Aneta. Iată una din necontenitele lor ciorovăieli de țațe : „*Aneta (fioroasă, Lenei) :* Aia e colivă de cinci kile de grîu ? *Zoia (Anetei) :* Mai întrebi și dumneata ! Dar găinile ei ce să mănînce ? *Lena (arsă, Zoii) :* Cum, Zoio, am oprit eu din grîu ? *Aneta :* Grîu ales și spălat cu mîinile mele. *Zoia :* De uruială li se apleacă găinilor dumneaei. *Lena (furioasă) :* Așa !... Faceți-mă și hoață acum !... Așa-mi trebuie. *(Anetei.)* Că sînt proastă și mă supun la toate capriciile dumitale... De ce n-ați făcut coliva aici, că vă scăldați în slugi și bucătărese, și ați trimis să v-o fac eu ? *Zoia (supremă) :* Noi nu sîntem... colivărese." „Gaițele" joacă toată ziua cărți și bîrfesc. Marea lor distracție e să iasă pe balcon și să caște gura cînd „trece mortul".

Justificîndu-și titlul inițial, *Casa cu viespi*, piesa își schimbă însă de la un moment dat caracterul. Din atmosfera comicului de limbaj, a „răutăților" ilariante pe care le spun neîncetat „gaițele", alunecăm într-o dramă adevărată. Mircea Aldea s-a vîndut Dudulenilor, acceptînd să devină soțul întreținut al Margaretei, dar e exasperat de umilințele la care-l supun permanent soacra, mătușile și cumnații. Wanda, o nepoată a Anetei, curînd sosită din Paris, frumoasă, elegantă și cu moravuri libere, aprinde repede în Mircea o violentă pasiune amoroasă. Nenorocirea e că Margareta își iubește posesiv, acaparator, dar realmente soțul și, însărcinată, suportă mai greu ca oricînd semnele lui de răceală. Aflînd, grație indiscrețiilor familiale, că Mircea o înșală, bea o sticlă de laudanum și moare. Drama

lasă intacte automatismele Dudulenilor, așa cum avem ocazia să constatăm în scena finală a parastasului. Actul funest îl zguduie, în schimb, profund pe Mircea, care refuză să plece cu Wanda la Capri și rămîne să ducă o existență de huhurez, nemaiieșind din camera sa. Comedia începe caragialian, ca să sfîrșească într-o tăcere apăsătoare, cehoviană. E foarte judicioasă observația lui Marian Popa, care o compară cu „piesele neplăcute" (Plays unpleaseant) ale lui G. B. Shaw. Aici, ca și acolo, originalitatea o dă o anumită cruzime în rostirea adevărurilor dezagreabile. Ipocrizia moralei burgheze apare provocată necontenit să se trădeze.

Curioasă e festa jucată de personaje autorului. Intenția lui a fost să ne îndrepte simpatia către Mircea, intelectualul sensibil, ajuns victima spiritului achizitiv și vulgarității Dudulenilor. Nu puține accente patetice de pledoarie cu acest țel se lasă surprinse în piesă. Auzim chiar o confesiune a lui Mircea, care-și justifică, prin umilințele suferite ca gazetar politic, căsnicia interesată. El și Wanda sînt, dealtfel, singurele personaje nerizibile aduse pe scenă. Dar Mircea trăiește într-un penibil echivoc moral. Intelectualul acesta, exasperat să suporte mojicia politicienilor, rabdă fără să crîcnească jignirile necontenite la care-l supun Dudulenii. Îi disprețuiește, dar se complace să ducă o viață de trîntor cu banii lor. N-are nici o afecțiune pentru Margareta și dorește, totuși, teribil să aibă un copil de la ea. Împotriva intenției autorului, Mircea rămîne în afara oricărei înțelegeri absolvitoare. În schimb, Aneta, menită să inspire silă, trezește simpatie, prin faptul că devine principala rostitoare a adevărurilor „neplăcute", aruncate în fața unor inși cu reacțiile naturale totalmente falsificate. Se produce aici și o răsturnare de efecte din cauze artistice. Pe cînd Mircea rămîne foarte șters, Aneta reușește să cîștige un puternic relief scenic. E răutăcioasă, mitocancă și nebună, dar replicile ei, dezumflînd impostura, au haz ;

„*(Wandei)* : Ia spune, soro, cum ai sărit pe fereastră și ce a spus Spiropoloaia cînd s-a pomenit cu tine la miezul nopții, în cămașă ?

W a n d a : Vai, tanti, dar nu eram în cămaşă...

A n e t a : Nu mai tăgădui, că a urlat tot oraşul. Am auzit că greaca ar fi zis lui fiu-său : «Mie să nu-mi aduci femei de-astea în casă, că la mine nu e tractir».

. . . .

Z o i a *(bosumflată)* : Mulţumesc... Am dat telegramă Angelei să vină să mă ia.

A n e t a : Ai iernat al mine, şi acu, cînd s-a încălzit, pleci ca ţiganii...

. . . .

Z o i a : *(potrivindu-se la cap)* : Nici nu ştiu cum pusei pălăria.

A n e t a : O puseşi foarte bine... De, că eşti destul de frumoasă.

Z o i a *(cochetă)* : Da ? Cum mă aranjează ?

A n e t a *(batjocoritoare)* : Grozav...

Z o i a *(fericită)* : Spui drept, ţaţă ?

A n e t a *(tăios)* : Parcă eşti un cîine cu oala-n cap.

. . . .

M i r c e a *(către Lena)* : Nu pricep, tanti, ce au toţi cu mine... M-au înnebunit. O să-mi iau într-o zi lumea în cap...

A n e t a : Ei, lasă... lasă, nu-ţi iei tu nici o lume în cap... Uite, mai bine du-te de adu o cană cu apă, dar lasă să curgă mai mult ţuţuroiul, să vie rece."

Pe linie satirică, Al. Kiriţescu a mai dat comedia *Dictatorul* (1944), în care personajul principal e Mihai Antonescu, nepotul „Mareşalului" şi preşedintele consiliului de miniştri, sub regimul acestuia. Piesa cade însă din capul locului în sarjă groasă, cu situaţii vodevileşti ; modelele luate din realitate sînt tratate caricatural, fără nici o grijă pentru a le da o minimă credibilitate. Intriga se bazează pe reprezentări puerile ale mecanismelor administrative, fie ele şi dictatoriale. La preşedenţia consiliului, lumea circulă ca prin Gara de Nord. Afacerile de stat se rezolvă în stilul tocmelilor din Obor. Totuşi, potopul acesta de trivialităţi cade bine uneori, atunci cînd sugerează caracterul de parodie jalnică, după modelul „Ma-

relui Reich", a regimului antonescian. Principesa Tuţubey, care ţine locul astrologilor şi geomancienilor de la curtea Führerului, debitează inspirată : „M-a cuprins o sudoare rece ! Sudoarea mea... am recunoscut-o numaidecît... Iar mă cerceta eul meu astral ! O întreb atunci cu o voce sugrumată : Şi ce mai vezi, Filofteio ? — o cheamă Filofteia — «Văd... văd un bărbat scurt, roşcat, cu o stea în frunte, care urcă treptele altarului... şi în dreptul icoanei Maicii Domnului îl aştepta o femeie !»." „Ică", în rolul unui mic Goebbels, mai găinar ca originalul, are oricînd cuvintele istorice la îndemînă. Către solicitanta îndoliată : „Stai, nu leşina, că eşti mamă de erou ! *(Se dă lîngă Lila. În şoaptă.)* Crezi că e veritabilă ? *(Apoi vine la doamna, cu patos.)* Ce fericit sînt că în sfîrşit cunosc o... mamă ! Şi în legătură cu asta, v-a căzut în mînă un ziar de alaltăieri ? Aţi citit *Închinarea mea către dezrobitori ?* Nu ? Păcat ! Fetelor, care vă aduceţi aminte *Invocaţia către mame ?*

Mati *(repede) :* Eu, domnule preşedinte... Am tăiat-o din *Curentul* şi am învăţat-o pe dinafară...

Primul *(scurt) :* Dă-i drumul...

Mati *(declamînd) :* Şi totuşi, românce, trebuie să vă închideţi în piept durerea şi, cu fruntea ţintită către cer, să priviţi destinul drept în faţă ! Fiindcă aceasta este marea voastră chemare : să fiţi năframe de lacrimi !

. . . .

Primul : Închideţi în piept durerea, fruntea ţintită spre cer. *(Apoi.)* Şi mai veniţi pe la mine ! Uşile Preşedinţiei de Consiliu... Lila, vrei să suni ?... vă sînt larg deschise. *(Întinde braţele.)* Lăsaţi mamele să vie la mine..."

În 1937, Teatrul Naţional din Bucureşti a înscris pe afişul său drama istorică *Borgia* de Al. Kiriţescu. Consilier de presă la Roma, între 1938 şi 1940, autorul folosi prilejul să se documenteze temeinic asupra vieţii cetăţilor italiene şi să elaboreze o veritabilă „trilogie a Renaşterii". În afară de *Borgia*, aceeaşi epocă îi va inspira piesele : *Nunta din Perugia* (1947) şi *Michelangelo* (1948). Acţiunea primei drame se petrece la Roma, în anii cînd Carol de Valois invadă Italia, dar suferi o înfrîngere lamentabilă încercînd să ocupe statul pontifical. *Nunta din Perugia* are loc

puţin mai tîrziu, în vremea de glorie a condotierilor care-şi dispută supremaţia peninsulei. În sfîrşit, *Michelangelo* se desfăşoară la Roma şi Florenţa, pe timpul papei Iuliu al V-lea. Piesele sînt concepute în maniera cronicilor shakespeariene, pline de întîmplări sîngeroase, trădări, crime şi izbucniri pătimaşe. Culoarea locală şi atmosfera epocii sînt ireproşabil reconstituite. Limbajul personajelor are nobleţe şi o incontestabilă putere de sugestie poetică. Şi tăietura dramatică denotă o remarcabilă asimilare a lecţiei marelui Will. Pe frînturi de scene, întîlnim momente care ating o rară tensiune. Dar în întregime, cu toate aceste calităţi, piesele nu prea se ţin. Le lipseşte îndeosebi o idee artistică mai înaltă, urmărită consecvent. În prima piesă există o dramă a voinţei de putere, şi eroul principal, Cezar Borgia, amestec interesant al tăriei de caracter, inteligenţei politice şi curajului cu ipocrizia, cruzimea criminală şi dispreţul tuturor normelor morale, aduce pe scenă ceva din titanismul figurilor Renaşterii. Dar personajul e urmărit doar la începutul carierei sale, încă insuficient de elocventă, şi autorul părăseşte în cursul piesei portretul moral pentru amănuntele intrigii, căutînd senzaţionalul.

Acţiunea *Nunţii din Perugia,* piesa cea mai solid construită, se bazează pe lupta fratricidă dintre membrii familiei Baglioni, simbol al cetăţilor italiene învrăjbite. Sceleratul Griffone e un soi de Richard al III-lea, dar n-are complicaţia lui sufletească fascinantă, dată de sluţenie şi infirmitate. Totul se explică, la sfîrşit, printr-o ereditate criminală ; Griffone nu e un veritabil Baglioni, ci descinde nemijlocit din tîlharul Fortebraccio. Unele schimbări neaşteptate de atitudine rămîn inexplicabile, iar criza morală finală pe care o trăieşte atît eroul, cît şi soţia lui, doamna Zenobia, n-au destulă motivare psihologică. Piesa păstrează, totuşi, încordarea cronicilor sîngeroase, ştiind să facă a succede tablourilor nupţiale somptuoase, pictate à la Perugino, altele ucelliene, de carnagii războinice.

Michelangelo nu începe prost. Diferenţa fundamentală de viziune artistică între erou şi Rafael Sanzio apare ingenios reliefată şi pune încă o dată premisele unei autentice drame a titanismului renascentist. Dar, din păcate, totul ia ulterior o turnură nefericită, autorul ţinînd

morţiş să inculce oamenilor secolului al XVI-lea ideile revoluţionare ale vremii noastre. Michelangelo devine astfel un alt Cola Rienzo, de astă dată, tribun vajnic şi intransigent al republicii florentine, care-şi apără libertatea împotriva mercenarilor papei Clemente. Cînd e rugat să se pună în fruntea delegaţiei trimise spre a cerşi cotropitorilor condiţii de capitulare blînde, „rîde cumplit" şi exclamă : „Ca la Canossa, atunci ? Aţi uitat pulberea pe cap !... Spargeţi mormintele Florenţei, adunaţi cenuşa artiştilor, poeţilor, şi presăraţi-o pe creştetele voastre ! Numai să puteţi înainta măcar doi paşi sub gigantica ei povară !... A, Dante, ce cuminte ai făcut de ai murit la Ravenna !... *(Urlă.)* Repede, repede la Cortona !... Spuneţi : iată, sîntem zarafi, giuvaergii, neguţători de grîne şi toptangii de lînă, tremurăm pentru ducaţii noştri, tremurăm pentru aşternuturile noastre moi, pentru burţile noastre pline de mîncări grase... Spuneţi să fie liniştiţi, papa Clemente, Medici, aristocraţia — toţi vînzătorii şi vînduţii —, pentru că cetăţenii de rînd, calfele şi ucenicii, norod mărunt, dar cohorte de uriaşi care timp de zece zile lungi ca zece milenii a stăpînit Florenţa — au murit cu toţi pe metereze, sau sub zidurile prăvălindu-se în flăcări !... Înainte însă, răsturnaţi torţele aprinse pe gurile lor răcite, apăsaţi-le vîrtos, ca nu cumva să fi rămas vreunul care — cu suflarea lui din urmă — să zvîrle spre cerul văduvit de zei, blestemul cetăţii martire..."

Al. Kiriţescu s-a mai inspirat din istoria Spaniei în *Intermezzo* (1940) şi a Franţei, în *Marseilleza* (1948). Trecutul naţional, prin evenimentele de la 1848, i-a furnizat subiectul divertismentului muzical : *Tarsiţa şi Roşiorul* (1949), iar cu peripeţiile căsniciei între fiica lui Vasile Lupu şi feciorul hatmanului Ucrainei, Timuş Hmelniţki, materia poemului dramatic în versuri : *Ruxandra şi Timotei* (1957).

După instaurarea puterii populare, Al. Kiriţescu şi-a cheltuit o bună parte a energiei sale artistice ca să compună pentru teatrul de amatori piese într-un act, pe teme actuale. În ciuda lăudabilei intenţii care le-a stat la origine, *Cîntecul de nuntă* (1950), *Darul frăţiei* (1953), *Răzbunarea Catrinei* (1953), *Dulapul cu oglindă* (1953), ş.a. nu prezintă nici o valoare literară.

După *Omul cu mîrțoaga*, piesa românească de cel mai mare succes, *Titanic vals* (1932), a scris-o **Tudor Mușatescu** (1903—1970). Și el a resimțit, dacă e să-l credem, o atracție precoce către teatru. Născut la Cîmpulung-Muscel, fiu de profesor, avea gata, cînd împlinise 9 ani, două opere dramatice, feeria *Povestea violetelor* și piesa istorică *Ardealul*. Tot pe atunci începuse să-și manifeste talentul de umorist în revista *Ghiocelul*, scoasă cu mijloace proprii și unde publica epigrame, cronici rimate și schițe vesele. A făcut liceul la Sf. Sava și a absolvit în chip exemplar facultățile de drept și litere, dar a predat puțină vreme franceza la catedra pe care a primit-o și nici avocatura n-a practicat-o prea mult, gazetăria absorbindu-l curînd. Din 1910, deveni colaboratorul regulat al revistei *Rampa*. Îl secondă apoi pe Camil Petrescu la *Săptămîna muncii intelectuale* și *Cetatea literară*. După ce pătrunsese în mai toate foile umoristice ale vremii, i se deschid paginile atît ale *Adevărului literar și artistic*, cît și ale *Universului literar*. În 1926, publică un volum de versuri, *Vitrinele toamnei*, supus prea multor influențe ca să mai aibă și o notă diferențială proprie, după opinia lui Pompiliu Constantinescu. Descoperim aici într-adevăr ecouri din Topîrceanu, Minulescu și Adrian Maniu. Mai ales enumerarea propriu-zisă a ultimului e folosită în compunerea diferitelor pasteluri : „Soarele s-a ghemuit pe deal ca un arici cu aurite sulițe, / Șoselele albesc în seară ca niște urme lăsate de culbeci, / Copiii își toarnă în cap chiuind praful călduț de pe ulițe, / Și fetele se-ntorc de la lucru, mlădiind trupuri tinere sub pestelci“ *(Amurg în primăvara satului)*. Umoristul nu rezistă să încheie adesea versurile printr-o poantă : „Învățătoarea sosită de curînd în sat a ieșit în pridvor. / Cu mîini albe așază zambile într-un pahar pe policioară, / Și fără să-și întoarcă privirea spre colegul învățător, / Îi șoptește că-i dă voie să nu-i mai zică «domnișoară».“ *(Ibid.)*

„O fată a coborît poteca, cu șolduri pline spre fîntînă.../ Caișii grămădesc pe prispă omăt de floare scuturată,/ Vieru aduce «socoteala» și cu registrul verde-n mînă / Așteaptă să-și întoarcă «Domnul», privirea dusă după fată...“ *(Proprietarul)*. În *Scrisoare*, poate cea mai bună poezie din

volum, găsim anticipată atmosfera tuturor pieselor de insipraţie provincială ale lui Tudor Muşatescu :

În oraşul meu, zilele trec încet arareori carelor cu poveri în drum
Şi oamenii toţi au chipuri de rude defuncte, păstrate în album.
Femeile măritate au început să iasă la baluri cu braţele goale.
Şi-n vitrinele magazinelor din centru, am văzut, închipuieşte-ţi,
pijamale.
Cînd trec automobile, copiii tot mai ies în goană la porţi
Şi ferestrele tot se mai deschid curioase, cînd trec cu clasa întîia
convoiuri de morţi.
Tot mai pleacă bunicile din salon cînd nepoatele pun hawaiene
la patefon,
Şi în toate casele bune am început să văd colecţii din *Illustration.*

Ca umorist, în primul rînd, şi-a cîştigat Tudor Muşatescu notorietatea literară, cu volumele de schiţe *Nudul lui Gogu* (1927) şi *Ale vieţii valuri* (1932), cărţi gustate, chiar dacă genul lor uşor a întîmpinat rezervele criticii. Teatrul rămăsese însă marea pasiune a autorului. Debutase pe scenă, curios, la Paris, încă din 1923, cu *Focurile de pe comori,* o piesă scrisă în limba franceză. Mai obţinuse să i se joace, prin 1925, altele două, *T.T.R.* şi *Datoria,* în unitatea craioveană unde-şi făcea stagiul militar. Lovinescu se aştepta ca *Panţarola* (1928), prin vorbele de spirit şi situaţiile vodevileşti, să cîştige publicul. Nu se întîmplă aşa nici cu comedia următoare : *Sosesc diseară,* jucată în 1932. Abia *Titanic vals* cunoscu un succes răsunător. Pînă în 1933, atinse o sută de reprezentaţii şi continuă să aducă public ori de cîte ori fu reluată ulterior. Se bucură de aceeaşi primire la Moscova, Praga, Bratislava, Sofia, Budapesta, Düseldorf, Postdam, Torino, Milano şi Atena.

Tudor Muşatescu a rămas, cît timp a trăit, un devotat al scenei. I-a furnizat astfel, pe rînd, comediile *...Escu* (1933), *Licuricii* (1934), *Visul unei nopţi de iarnă* (1937), *Domnişoara Butterfley* (1940), *Ţara fericirii* (1945), *Madona* (1945), *Al optulea păcat* (1946), *Profesorul de franceză* (1946), *Geamandura* (1950) şi nenumărate adaptări, realizate singur *(Îmi pare rău de mine, Doi sergenţi, O crimă celebră, Măgarul de aur, Ţuşca, Cînd se-ntîlnesc femeile, Oameni de afaceri, Mizerabilii)* sau împreună cu Sică Alexandrescu *(Figura de la Dorohoi, Aero Găeşti, Sinaia la domiciliu, La iarbă verde, Teoria cocoşului, Călugărul din*

vechiul schit, Dumnezeu să-l ierte, Miss România, Birlic, Blockhaus, Fericitul cîştigător), libretele operetelor muzicale : *A murit Bubi, Floarea din Şiraz, Dragoste pe note, Aşa începe dragostea, Primăvara bat-o vina,* avîndu-l colaborator pe V. Timuş. A tipărit în 1944 un amuzant volum de *Teatru la domiciliu.* Numărul pieselor sale, dacă le socotim şi pe cele într-un act *(Ca-n filme, Sfîntul Gogu, Banii lui Cibilidache, Tîrîie-Brîu, Monumentul lui Petrache, Glasul roţilor de tren, Gîsca, Zvoniştii* ş.a.), întrece suta. Inspector al teatrelor între 1930 şi 1940, a condus după aceea cîteva companii teatrale : Teatrul din Sărindar (1940), Teatrul Tudor Muşatescu (1941—1942), Teatrul din C. A. Rosetti, Teatrul Colorado (1943—1944) şi Teatrul nostru (1944).

Îi datorăm, de asemenea, romanul *Mica publicitate* (1935), şirul scrisorilor umoristice, intitulate : *Doresc ca micile mele rînduleţe* (1945) şi volumul *Fiecare cu părerea lui* (1970), alcătuit din „muşatismele" pe care le-a tipărit mulţi ani la rînd în *Contemporanul.*

Dramaturgul este, cum s-a observat, cel mai fidel continuator, în perioada interbelică, al comediei caragialiene de moravuri. În observaţia lui satirică tinde însă către o specializare, preferînd mai ales sectorul relaţiilor familiale mic-burgheze şi îmblînzindu-se totodată. Causticitatea ironiei suferă o atenuare şi, în schimb, creşte mult interesul pentru personajele modeste, cinstite, inteligente, generoase şi brave, sub aparenta lor dezarmare comică naivă. Cu *Sosesc diseară,* sîntem încă la Alecsandri. Urmărim cum Puiu este salvat din mrejele unei cupide şi prefăcute Lolotte parziene, care-i toacă banii, de o cuminte Anişoară, verişoara lui. Comedia e alt *Iorgu de la Sadagura,* cu situaţiile vodevileşti răsturnate : Olimpiu, pensionarul văduv auster, preşedintele a nenumărate ligi puritane şi tatăl eroului, ajunge la recuperarea fiului său, apucînd-o el pe panta viciilor moderne, dedîndu-se fumatului şi consumului de vin cu sifon. Puiu, însănătoşit moral, în loc să rămînă acasă, ia din nou drumul Parisului, dar însoţit de Anişoara, cu care se căsătoreşte. Personajele, în ciuda reducţiei lor psihice, reclamate de factura piesei, mai mult o farsă hazlie, îşi păstrează o anume individualitate. Amuzant e în special Sache, ajutorul nelipsit, uşor coruptibil, al lui

Olimpiu, mereu pe drumuri, gîfîind din cauza astmului şi cerînd, cum apare, puţină apă rece şi o dulceaţă, dar nu de vişine, că-l „balonează la stomac". Merită atenţie şi Adelaida, anunţîndu-se o figură cheie a comediilor autorului, matroana autoritară şi dominatoare. Sosită din Piteşti şi instalată în casa fostului soţ al varei sale, domnişoară încă la 50 de ani, ea e o Coană Chiriţă emancipată, care face de dimineaţa pînă seara vizite şi joacă toată ziua cărţi. Savuroase sînt instrucţiunile date de Adelaida lui Olimpiu, atunci cînd acesta vrea să fie găsit benchetuind : „Eeee ! Unde să punem noi masa ?

O l i m p i u : Ce masă, rogu-te ?

A d e l a i d a : Masa... la care am făcut chef de aseară şi pînă acum ! Doar n-oi fi vrînd să creadă că am făcut chef de-a-n picioarele, ca birjarii... Ai tot ce trebuie ? Vin, tutun, sifon ?

O l i m p i u :... să trimitem pe Zinca fuga-n tîrg, să ne ia o litră de vin, un pachet de tutun şi un sifon mic.

A d e l a i d a : Cum o să facă chef, domnule, c-o litră de vin ? Ce, vrei să fim ridicoli ? Du-te imediat la cămară şi adă tot ce găseşti ca lucru de mîncare, tot ce ai. Trimite apoi la colţ, şi ia trei sticle de vin alb, bun, şi una de vin negru, înfundat.

O l i m p i u : Negru la ce ne trebuie, dacă luăm d-ăl alb ?

A d e l a i d a : Ca să pătăm faţa de masă, domnule... şi nu mă enerva cu atîtea întrebări. Nu vezi că-mi crapă inima de treabă.(...) Aoleu, uitasem... Să tai şi vreo cinci-zeci de trandafiri, să-i împrăştiem pe masă şi prin odaie... ca pe vremea romanilor..."

Cu *Titanic vals*, ne ridicăm propriu-zis la Caragiale. Reacţiile tipizante din familia unui mic slujbaş sînt excelent surprinse şi valorificate comic printr-o intrigă strînsă, plină de surprize. Spirache, funcţionar conştiincios la prefectură şi om de treabă, suportă fără să crîcnească tirania soacrei, veşnicele reproşuri ale nevestei şi necazurile pe care i le produc copiii. Răzgîiaţi, aceştia se ţin de prostii. Serioasă şi bună ca Spirache e numai o fată dintr-o primă căsătorie a lui, Gena, uşor şchioapă, dar drăguţă, sensibilă şi talentată la pictură. Cealaltă fiică, „prinţesa familiei", Sarmisegetuza (Miza), încurcată cu un ofiţer, rămînînd

însărcinată, riscă să pățească o mare rușine. Spre a o evita, e gata să se mărite chiar cu Dinu, un adorator al ei timid, pe care îl disprețuiește. Dar Gena ține în taină la dînsul și pentru a-l salva își asumă vina Mizei și se declară mama copilului. Familia, minus Spirache, bineînțeles, o repudiază. Intervine însă o moștenire a unui unchi bogat, lăsată primului nepot născut după moartea sa. Copilul din flori, împreună cu exilata Gena, reintră astfel brusc în grațiile familiei. Adevărul se lămurește pînă la urmă, dar cum Miza a devenit foarte bogată, ofițerul ei, care dezertase, nu pregetă să-și recunoască fiul și să o ceară în căsătorie. Între timp, și Dinu se îndrăgostește de Gena. Aflăm că Spirache mirosise din capul locului cum stau lucrurile și fabricase un testament cu clauza privitoare la nepotul nou-născut, ca să-și poată readuce în casă fata. Propus deputat, eroul a ales, în ciuda rezistențelor sale, ba discursul prin care cerea să nu fie votat abia îi aduce o majoritate zdrobitoare. Finalul piesei consacră triumful lui Spirache. Cortina cade peste familia înmulțită și unită, care pozează înaintea fotografului, în timp ce afară trece flașneta pe sub fereastră, intonînd *Titanic-vals.*

Talentul autorului se vădește în creația de figuri caragialești, perfect adaptate epocii interbelice... Spirache e un Cănuță deprins a răbda toate mizeriile existenței micburgheze din România Mare. Dacia, nevasta lui, îi interzice să se amestece în educația copiilor. Dacă îndrăznește să corijeze o impertinență flagrantă a băiatului mai mic, Decebal, sare soacra, sfîșiindu-l cu ochii și apostrofîndu-l : „Ce dai, domnule, în copil ? Ce, crezi că dacă l-ai făcut o dată acum ai dreptul să-l omori ?“ Cafeaua i-a fost suprimată, pentru motive de economie. Gazeta n-are liniște să o citească decît în grădina publică. Și-a pierdut încrederea în toate partidele politice. Discursul ținut de el alegătorilor rezumă cu o sinceritate absolută această atitudine : „— Să nu mă votați — le spuse Spirache —, fiindcă nu merit să intru în parlament, pentru că eu n-am făcut nimic pentru voi și nici n-am să pot să fac“. Simptomatică și admirabil prinsă e prelungirea condiției de veșnic tiranizat a micului burghez în însăși existența lui zilnică familială. Personificare a spiritului autoritar, opresiv, Chiriachița, în primul rînd, adevărată creație, recunoscută și de Lovinescu,

îl ţine din scurt pe bietul Spirache. Soacra îi însumează toţi şefii, preluîndu-le aerele de superioritate permanentă, capriciile, tonul casant şi sentinţele fără apel. Faptul ilustrează treapta ultimă de umilinţă pe care a atins-o sufletul mic-burghez. De cîte ori deschide gura, soacra nu uită să-i amintească lui Spirache inferioritatea socială. Venind vorba de cafea, spune : „Dumnealui să rabde... Cine vrea să bea cafea, să cumpere. Asta e din litra cumpărată alaltăieri din pensia mea.“ Cînd Spirache pomeneşte de micimea lefii, îi răspunde prompt : „Dacă ştiai că n-ai cu ce să-ţi ţii casa, nu trebuia să te însori a doua oară... şi să faci nouă copii, afară de dumneaei *(arată pe Gena)*, pe care în căsătoria dintîi ai nimerit-o s-o faci... *(Un timp, statistic) :* Zece copii ! Ca iepuroaicele... Mai mare ruşinea, zău...“ Alte constatări au acelaşi caracter, să întreţină ginerelui un solid complex de inferioritate : „Munceşti, dar munceşti încet. De-aia ai rămas la coadă“ ; „Fă şi tu politică ! Nu sta ca proasta în oştire“ ; „În nădejdea lui Dumnezeu, băiete, poţi s-aştepţi tu mult şi bine. Mai bine înscrie-te la averescani“ ; „Lasă-te de tutun şi fă economie“ etc. La ce condiţie de martiraj cotidian e supus nefericitul Spirache ne-o arată cu o mare elocvenţă comică scena pălăriei noi cumpărate de el. Orice născoceşte eroul spre a scăpa de inevitabilele observaţii umilitoare nu-i ajută :

„M i z a *(privind) :* Hm !... Nu e urîtă... Cam demodată... Dar, în sfîrşit, tot are fason de pălărie... Cît ai dat pe ea ? S p i r a c h e *(uitîndu-se complice la Gena) :* Două sute de lei... Am găsit o ocazie... Alminteri n-o luam fără patru sute... M i z a : Ce ocazie ?... Cu banii ăştia puteai s-o iei nouă... Nu face nici o sută de lei... Te-a păcălit... Şi-a bătut joc de dumneata. De la cine ai luat-o ? S p i r a c h e *(nu ştie ce să mai zică) :* De la Măgeanu... M i z a : Păi sigur. Dacă te duci să iei de la Măgeanu... Singurul pălărier bun e Stănciulescu.

. . . .

D a c i a *(intrînd) :* Bine c-a dat Dumnezeu ! Ei, aşa da ! Unde să scriu că te-ai hotărît să-ţi iei pălărie ? !... *(Îl contemplă.)* Şi să ştii că nu-ţi vine chiar aşa de rău... Vezi ?

Aşa-mi place să fii ! Ghigél şi simţit... S p i r a c h e *(încîntat) :* Îmi pare bine că-ţi place şi eşti mulţumită ! D a c i a : Cît ai dat pe ea ? S p i r a c h e *(dezolat, priveşte cînd la Gena, cînd la Miza) :* O sută de lei... dragă, adevărată pomană... D a c i a : Ei, asta e ! Unde vezi tu că e pomană ?... Nu e pomană deloc... E chiar foarte scumpă... De la cine ai luat-o ? S p i r a c h e *(acelaşi joc) :* De la Stănciulescu... El vinde cel mai ieftin. D a c i a : Stănciulescu e un speculant ordinar. Trebuia s-o iei de la Măgeanu...

. . . .

C h i r i a c h i ţ a *(trece la el) :* E verde, sau mi se pare mie ?... Ia aprinde lumina, maică... *(Gena aprinde)* S p i r a c h e *(ca să-i facă plăcere) :* Verde... verde... C h i r i a c h i ţ a : E, cum îţi vine, om bătrîn, c-o casă de copii, să umbli cu pălăria verde în cap ?... Asta e pălărie de crai... *(Fulgerîndu-l.)* Şi cît ai dat pe ea ? S p i r a c h e *(dezolat, ca să scape) :* Gratis, mamă-soacră... Gratis ! Mi-a dat-o subprefectul, de la frate-său, advocatul, care a murit săptămîna trecută... Da' e nouă de tot... Defunctul nici n-a avut vreme s-o poarte, c-a murit prin surprindere... C h i r i a c h i ţ a : Ptiu ! Bată-te Dumnezeu, Doamne iartă-mă, c-aşa-mi vine să-ţi zic... Trebuia să fii tu care să-ţi închipui că eu o să-ţi permit să porţi pălăriile morţilor... Să nu te prind cu ea în cap, că te dau afară din casă..."

Deşi îşi păstrează comportările tipice, şi celelalte personaje sînt remarcabil individualizate şi actualizate, la rîndul lor. Decebal e un Domnul Goe ceva mai mare, rămas repetent şi care, ca să scape de lecţii, inventează un program şcolar foarte liber : „Mîine ? Am... am... am ora-ntîi cîntul, ora doua gimnastica, ora trei caligrafia, şi după prînz am desenul şi... şi... G e n a : Şi mai ce ? D e c e b a l : Şi purtarea..." Traian frecventează din liceu cursele de cai şi-şi tapează de bani sora vitregă. Miza intră îndată în rolul de domnişoară cu zestre nemailăsînd din braţe un Bubico, pe care îl alintă : „tu eşti mic, şi mumos, şi dulce, şi, căţel..." Dacia, energică, prinde gustul de a face politică. În sfîrşit, fără cusur e creionat şi Rădulescu-Nercea, fabricantul de deputaţi, volubil, dezgheţat, cu generalizările pe limbă : „Îmi permiteţi să rămîn în picioare...

Nu pot vorbi niciodată politică stînd jos... Politica, scumpă doamnă, e o meserie care se practică numai în picioare.“

Succesul extraordinar al comediei are o explicație simplă : *Titanic vals* a adus pe scenă un personaj cu care publicul nostru teatral dintre cele două războaie mondiale s-a identificat foarte ușor. Spirache îndură necazurile curente și extrem de răspîndite ale mulțimii slujbașilor mărunți. Tot prin el, își găsește satisfacție, într-o expresie iarăși imediată, una din aspirațiile sufletului mic-burghez umilit : revanșa.

Norocul întoarce peste noapte roata, și persecutorii de ieri fac sluj în fața eroului. Dacia prinde mereu alte funde la căruciorul bastardului repudiat. Chiriachița îi croșetează o boneţică și umblă cu cafeluța turcească după obidita Gena. Tot ce face acum Spirache stîrnește entuziasm. Chiar cînd vorbește astfel încît să nu fie ales, cucerește întreaga masă intelectuală. Nercea însuși îi consacră geniul politic : „*(Intră în goană. E vesel, exuberant, alergînd spre Spirache) :* Nene Spirache, nene Spirache... Dă-mi voie să te pup... Ai fost piramidal... *(Îl pupă.)* Piramidal *(Către toți :)* Mai rar am văzut un atît de grandios debut politic... Atîta finețe... atîta tact... *(Spirache e pur și simplu tîmpit.)* Să spun drept, nu mă așteptam la atîta din partea unui debutant... Știam că ești un om de mare valoare, dar, mărturisesc, nu știam că ești în același timp și un geniu politic, în stare latentă... Să trăiești, nene Spirache *(Îl pupă iar),* să ne trăiești... să ne trăiască.“ Firea „moale“ a eroului se vădește a ascunde o tărie nebănuită. „Blegia“ lui devine o înțelepciune ; atitudinea supusă și răbdătoare, o tactică încununată de o victorie finală eclatantă.

Cu... *Escu,* autorul încearcă să treacă din mediul familial de provincie mic-burghez în „high-life-ul Capitalei, fără însă tot atîta succes. Obiectul satirei sînt, de astă dată, culisele politicii, manevrele pentru intrarea într-un cabinet ministerial, demagogia, șantajul, afacerile realizate prin grații feminine ș.a.m.d. Cîteva personaje provin din *Titanic vals,* fiind urmărite, așa cum intenționa Caragiale să procedeze cu eroii săi, ajunși pe o treaptă socială superioară, în *Titirică, Sotirescu et. Co.* Repetentul Decebal a devenit un politician versat, care a virat de curînd spre socialiști, dar se pregătește să-i abandoneze spre a intra

în guvern. Traian, ţinîndu-se în continuare doar de curse, trăieşte tapîndu-şi fratele sau organizînd, cînd nu reuşeşte, mici şantaje împotriva lui. Locotenentul Gigi a avansat, şi Miza e acum d-na General Stamatescu, nevasta autoritară a unui soţ ramolit prematur (a adormit pe cal la 10 Mai). Socrul lui Decebal, Iorgu Langada, face parte dintr-o familie bună scăpătată ; tipul „capşitului", poartă monoclu, „Coroana României" şi o importantă perlă falsă la cravată.

Piesa ascunde însă sub sarja politicianismului burghez o comedie sentimentală. Decebal îşi înşală soţia, pe Amélie, o femeie distinsă şi cinstită, cu Nina Damian, prietena ei intimă, care-l ajută în diverse intervenţii înalte. Paralel, e fascinat de o corespondentă necunoscută şi aranjează să o întîlnească în garsoniera bărbatului amantei lui. Acesta, Bébé Damian, prieten al casei, o curtează asiduu pe Amélie, care îl încurajează spre a-şi face gelos soţul. Tot dînsa — aflăm — îi trimite scrisorile de dragoste şi a fixat rendez-vous-ul secret. Nu are loc însă nici un nou adulter, cum ne-am fi aşteptat, ci, dimpotrivă, Decebal îşi redescoperă soţia. Ba şi cuplul Damian se regăseşte după ce era pe cale să ajungă la ruptură.

Piesa sfîrşeşte într-o atmosferă de satisfacţie generală. Faptul că guvernul cade exact atunci cînd Decebal e numit ministru nu schimbă nimic. Nedescurajat, eroul anunţă, la banchetul ameninţat să se strice în urma acestei veşti, că a întemeiat un nou partid politic, asumîndu-şi totodată misiunea grea de a-l prezida. Satira moravurilor politice e îmbinată dibaci cu intriga micii comedii conjugale de salon. Colecţia caragialescă de tipuri reprezentative ale regimului îşi înmulţeşte exemplarele, diversificîndu-le. Decebal e un Caţavencu, mai cinic, umanizat oarecum prin dragostea reînviată pentru soţia sa. Lui Pristanda îi ţine locul „Comisarul" anonim, fără iniţiativă, dar tot atît de servil. Apar, în schimb, „agenţii electorali", bătăuşii de meserie, Fane şi Pişlică. O figură oarecum inedită o constituie Langada, destinat să împrumute respectabilitate deselor viraje politice ale lui Decebal, printr-un nume de familie cunoscut. Ilariantă e rezistenţa personajului de a-şi urma ginerele în ultima volte-face a acestuia. „*(Langada are o criză de boierie) :* Aşa ? Ei bine, domnule, află că n-am nevoie de leafa

dumitale şi că, decît să mă fac socialist, mai bine m-apuc de muncă. *(Tragic.)* Am două mîini... mă voi hrăni cu ele. O să învăţ bridge..." După ce s-a dat pe brazdă, răspunde ţeapăn la reproşurile generalului Stamatescu : „*(Strîngîndu-şi amintirile cu greu)* : Ei bine, noi ăştia, demagogii, cum ne numiţi dumneavoastră, canapelele de cafenea şi gangurile de club, nu sîntem altceva decît gurile prin care proletarii... proletariatul... îşi ţipă durerea înăbuşită..."

O reuşită certă e aici Miza, transformată într-o Chiriachiţă „generăleasă", care-şi muştruluieşte fără încetare soţul : „Stamatescule, — tună ea — haide de mă valsează. G e n e r a l u l : de-abia ne-am ridicat de la masă, draga mea... Mai tîrziu puţin, cu plăcere. M i z a : Ai să dansezi cînd îmi vine mie, nu cînd poţi tu... Haide *(Îl ia de braţ şi-l tîrăşte),* să nu mai zic o dată."

Două tendinţe par să manifeste comediile scrise de Tudor Muşatescu, după *...Escu.* Prima e o îndulcire sensibilă a ironiei pînă la înduioşare lirică. Lucrul se observă bine începînd cu *Visul unei nopţi de iarnă* (1937). Mitomania inofensivă şi simpatică a drăgălaşei Maria Panait, zisă Doruleţ, şi îndrăgostită de romancierul Alexandru Manea, e menită să atragă toată simpatia publicului asupra micii vînzătoare, care, spre satisfacţia spectatorilor, îl cucereşte pe ilustrul scriitor, prin prospeţime şi naivitate stîngaci mascate. Intriga, cusută cu aţă albă, după ce a urmărit să stoarcă lacrimi pentru eroină, lăsînd să se creadă că şi-a pierdut în chip stupid castitatea, restabileşte lucrurile şi o redă fecioară lui Manea. În ciuda atmosferei siropoase, comicul ingenios de situaţie şi umorul replicilor salvează piesa. Cea mai reuşită parte ne readuce în mediul familial mic-burghez din *Titanic vals.* Panait, tatăl eroinei, e o variantă a lui Spirache, înclinat prin alcoolizare către filozofie şi înzestrat cu o facultate de exprimare aforistică : „Fiecare viţiu trebuie să aibă şi el cîte-un om cumsecade al lui". „Femeia se hrăneşte cu poezie numai cînd e fată. Cînd se mărită, trebuie să-i dai proză." „De unde vii ? Nu ştie nimeni să spuie, că venim pe lume muţi, şi cînd începem să vorbim, nu ne mai aducem aminte... Unde ne ducem ? Iar nu ştim, că nu s-a întors nimeni să ne spuie."

Cu *Țara fericirii* se face perceptibilă a doua tendință a pieselor lui Tudor Mușatescu : ambiția de a împinge comedia satirică înspre drama social-morală. Regăsim în familia profesorului de istorie Emanuel Pecrețeanu, aproape identice, figurile din *Titanic vals*. Eroul e iar un Spirache, doxă însă de carte, ceea ce nu-l împiedică să fie supus acelorași vexațiuni ale mediului înconjurător, culminînd cu tirania soacrei, Madam Tecuceanu. Didona nu diferă prea mult de Dacia. Trușcă, băiatul profesorului e mai pușlama ca Traian, fură țigările lui taică-său și-i falsifică semnătura pe polițe. Singura ființă înțelegătoare și iubitoare din casă e fiica profesorului, blînda Maria, altă Gena. Pecrețeanu află însă că și ea va un copil nelegitim. Vine și picătura sortită să reverse paharul necazurilor eroului. Directorul liceului îi aduce la cunoștință că nu va mai ține, anul acesta, tradiționalul discurs de 24 Ianuarie. Pecrețeanu înnebunește, ajungînd să se creadă Mihai Viteazul, și e internat în balamuc. După puțină vreme, însă, profesorul își recapătă mințile.

Acum se produce alunecarea înspre drama psihologico-socială. Cît a fost internat, Pecrețeanu și-a împlinit un vis vechi, a găsit timpul să termine o vastă lucrare științifică. a cărei publicare îi aduce gloria. Dar restabilirea mintală îl izgonește din „Țara fericirii", adică a închipuirii, unde s-a simțit atît de bine. Reîntors în sînul familiei și supus iarăși acelorași sîcîieli și umilinți cotidiene, reînnebunește, de astă dată definitiv. Autorul vrea să pună problema răspunderii tratamentului psihiatric exercitat fără voia pacientului. Paralel se sugerează și ideea că, într-o lume de cruntă alienare socială, singurii fericiți sînt nebunii. Comedia nu e deloc rea și miră puținul ei succes. Scenele din balamuc conțin un comic absurd copios.

Interesantă e și piesa *Al optulea păcat*, deși are o încheiere melodramatică, dezastruoasă. În Bartolomeu Zălaru, zis Bică, Tudor Mușatescu a creat o figură a gazetarului șantagist excelentă. Cum modelul din realitate (Pamfil Șeicaru) a incitat și pe alții (Liviu Rebreanu, Marin Preda), reușita dramaturgului merită menționată. Personajul și-a

transformat grosolănia naturală într-un blazon şi a reuşit să facă din cinismul absolut o forţă teribilă. Cu o extraordinară dezinvoltură, Zălaru dă o lecţie a modului în care trebuie dusă o „adevărată“ campanie de presă. Către redactorul luat la refec : „Păi aia e înjurătură ce scrii tu ? Pentru un hoţ ca Rădan, alea sînt aproape complimente. Diaconu: Am scris tot ce am ştiut despre el, d-le director. Zălaru: Dar despre tat-s-o ai scris că a fost un bandit? Diaconu *(tace).* Zălaru: Despre mă-sa ai scris că avea o casă de toleranţă? Diaconu: Nu... Zălaru *(triumfător):* Păi, vezi ? Mă, băiete, mă ! Cînd faci o campanie de presă, trebuie să spui mereu ceva nou, pînă cînd victima capitulează. Diaconu: Nu ştiam că tatăl lui Rădan a fost hoţ. N-am nici o dovadă. Zălaru: Păi nu trebuie să ai tu dovezi că e hoţ. Trebuie să aibă el că nu e. Cînd rezistă omul, treci imediat la părinţi... Şi, dacă, totuşi rezistă, ridică-te la bunici.“

Tot aşa îşi instruieşte acolitul cum să stoarcă victimele : „Zălaru: La cît i-ai dat oră lui Corlătescu ? Panţîru: La zece. Zălaru : Cu cît ai aranjat: Panţîru: N-am fixat nimic... Cred că trei milioane dă sigur. Zălaru: La o afacere la care s-a furat o sută ? E o necuviinţă. Panţîru: Or să mai dea şi ceilalţi. Zălaru: Pe mine mă interesează ăsta, că e cel mai idiot. Panţîru: Şi absolut nevinovat. Zălaru: Tocmai ! Dacă nu-i iei cinci milioane, îmi pierd iluziile despre tine. Că şi tu te-ai tîmpit. Data trecută, în afacerea cu Ciupăgeanu, am pierdut două milioane cel puţin. Am ascultat la uşă, ca să te văd şi eu la lucru... Eşti slab, mă ! N-ai darul convingerii. Nu ştii să iei omul repede... Tu te tocmeşti în loc să pretinzi... Noi nu trebuie să avem decît un singur preţ. Vrea ? Bine ! Nu ? Dă-i la Testa.“

Zălaru îşi rezumă filozofia de viaţă în replici memorabile : „Şantajul nu se face cu sufletul ! Se face cu mîinile !“ „Pe mine nu mă interesează femeile din punct de vedere psihologic. Aia e treabă de romancier. Eu sînt gazetar. Lucrez *sur le vif.*“ „Forţa mea a fost întotdeauna slăbiciunea altora.“ „Eu m-am născut «nimeni» şi am ajuns cineva. Voi vă naşteţi «cineva», ca să ajungeţi nimeni.“

Ambiţia spre complexitate ia în *Madona* (1947) o cale exclusiv psihologică. Piesa ţinteşte să creeze un tip de femeie care, cu o admirabilă discreţie, se sacrifică mereu pentru fericirea celor din jur. E frumuseţea ascunsă, nedescoperită. Ca să ne împărtăşească drama ei, autorul imaginează o Manon Lescaut fecioară, îndrăgostită de nepotul pe care l-a crescut. În ciuda situaţiilor vodevilești, greu acceptabile într-o piesă cu pretenţii psihologice, portretul Madonei e delicat şi realizat cu multe tuşe fine.

Profesorul de franceză (1948), în schimb, se bazează aproape integral pe nişte farse şcolăreşti groase şi utilizează pînă la saţietate jargonul liceal. *Geamandura* (1950) începe vioi, într-o atmosferă estivală boemă, cu personaje pitoreşti : Zeiss, fotograf ambulant, Rembrand, pictor tînăr, Husein, barcagiu mangaliot, şi mai ales Alagrec, băiat de pripas pe lîngă ei, dar devine treptat o melodramă jalnică, terminată sfîşietor.

Teatrul la domiciliu e un prilej ca Tudor Muşatescu să-şi demonstreze inventivitatea umoristică în planul dramatic, compunînd mici spectacole spirituale în genul lui Cami, dîndu-le drept să vorbească şi obiectelor : „C e a s u l *(de pe birou) :* Tic-Tac !... Tic-Tac ! Tic-Tac ! P e r n a *(de pe divan) :* Mai Tictaci odată din gură, că nu pot dormi. C e a s u l *(pernei) :* Lasă, că o să dormi mîine de-or să-ţi meargă fulgii cînd te-o scutura. U n a c d e c r a v a t ă c u p e r l ă *(ceasului) :* Nu fi aşa de înţepat la vorbă cu D-ra." *(Nocturnă)* Pudică, uneori, „cortina cade la timp" *(Browning),* sau altă dată „cu subînţeles" *(Vilegiatura).*

Schiţele din volumele *Nudul lui Gogu* şi *Ale vieţii valuri,* chiar dacă sînt abil construite, nu depăşesc, prin preocupări şi factură, nivelul bucăţilor care umplu de obicei foile umoristice. Fauna „fantoşelor" întîlnite în asemenea texte o fixează exact Perpessicius : „Soţi creduli şi iuţi la bănuială, în aceeaşi măsură, încornoraţi şireţi, făcîndu-se că nu înţeleg, din diplomaţie, şi consolidîndu-se în concesive sisteme filozofice, cum le place să-şi zică, întreţinute şi întreţinuţi, cu gramatică deopotrivă de îndoielnică, dar meşteri mai presus de toate în extorcarea donatorilor generoşi, menajuri în triunghi cu certuri de mahala şi cu

jocuri oarbe, funcționari nătîngi trași pe sfoară de arta întîiului excroc cu tupeu pocăit, boieri obraznici, invitați cu de la ei pornire la masa naivilor pe care îi strivesc sub disprețul lor. Poate nu atît „lipsa observației“, așa cum susține Pompiliu Constantinescu, cît prea multă ironie strică bucățile.

O surpriză e însă romanul *Mica publicitate*, exemplu paradoxal de iscusință și neîndemînare, în același timp. Cartea suferă din cauza îngrămădirii de personaje și întîmplări ; autorul amestecă laolaltă cel puțin patru romane. Unul e al văduvei locotenent-colonelului intendent Zaharescu Dumitru, Caliopi, care străbate toată gama decăderii economice și morale, căutînd să-și astîmpere aprinderile amoroase tîrzii. Aproape complet separat, se desfășoară romanul lui Sergiu, nepotul orfan, ținut la internat în provincie de defunctul soț al eroinei. Tînărul, ajuns absolvent în litere, luptînd cu nevoile și rezistînd tentațiilor Capitalei, trăiește două iubiri nefericite, pînă eșuează ca profesor secundar, undeva prin țară. Sîntem aici în plină dramă a inadaptabilității intelectuale, după o fiziologie amoroasă. Mai senzațional e romanul Margaretei, prima dragoste a lui Sergiu. Atracția luxului și consumul de stupefiante o împing în mocirla prostituției, provocînd sinuciderea doamnei Săraru, mama fetei. În sfîrșit, alt amor al eroului, Mihaela, ne poartă prin lumea bună, pentru a schița încă un posibil roman, bazat pe o neînțelegere cu consecințe amare.

E, firește, o inabilitate să încerci a trata concomitent atîtea teme neconcordante, urmărind o groază de destine foarte diferite. Dar trebuie să-i recunoaștem autorului și o rară dibăcie în a face ca toate aceste vieți să se întretaie în neașteptate situații dramatice. Colonelul Arvătescu îi toacă averea lui tanti Caliopi. Tot el a violat-o însă cîndva, într-un grajd, pe mama Margaretei. Rod al acestui act bestial, ea îl răzbună, mai tîrziu, împușcîndu-și tatăl. Amicul lui Sergiu, Titu Mirea, băiatul de bani gata, seducătorul Margaretei și omul momentelor prielnice, devine soțul Mihaelei. Fatalitatea și prea desele coincidențe dau țesăturii epice o factură melodramatică, deși acțiunea, lent condusă, capătă tot timpul motivări plauzibile. Oricum

însă, cîteva tipuri, creionate remarcabil, se rețin : Arvătescu, doamna Săraru, cartoforul Paveliu, unul din amanții lui Caliopi și ea în primul rînd. Peripețiile erotice ale ardentei văduve, cu finalul lor dezolant, alcătuiesc singure un mic roman socio-psihologic excelent.

Cu epistolele din volumul *Doresc ca micile mele rîndulețe*, Tudor Mușatescu face exerciții de virtuozitate în surprinderea automatismelor caragialești pe terenul scriiturii. Cartea constituie o replică românească la un model ilustru franțuzesc : *Le cabinet noir* al lui Max Jacob.

„MIRACOLUL“ ÎN VERSIUNE COMICĂ

G. CIPRIAN

La data cînd a debutat ca autor dramatic, băgîndu-se printre „mîzgălici“, după expresia sa, actorul **G. Ciprian** (1891—1968) avea o lungă experiență de „măscărici“, văzuse numeroase spectacole și interpretase multe roluri faimoase. În cel al lacheului din *Domnișoara Iulia* de Strindberg, mai ales, realizase o adevărată creație și culesese nenumărate aplauze. Piesa sa, la care lucra de 7—8 ani, reuși să o termine abia în 1927 și să obțină a fi jucată imediat. *Omul cu mîrțoaga* cunoscu un succes de care foarte puține lucrări dramatice românești s-au bucurat între cele două războaie mondiale, comedia, fapt rar, izbutind să placă atît criticilor, cît și spectatorilor. Ori de cîte ori a fost reluată ulterior, ea și-a reverificat calitățile deosebite, stîrnind interes chiar peste hotare. În 1929 fu jucată la Berlin, în 1930, la Praga, în 1932, la Berna, și, în 1937, la Paris de către compania Pitoeff.

Buzoian de origine, aflăm din coloratele sale amintiri, Gheorghe Constantinescu, ajuns mai tîrziu G. Ciprian, venise pe lume cu picioarele strîmbe. Era să fie mîncat de o scroafă furioasă, realizînd astfel primul lui „rol mut“, care izbuti să provoace groaza spectatorilor. Copil necăjit, datorită certurilor dese familiale, a crescut la țară ; aici, unchiul său, Nae Cănănău, îl trimitea să-i păzească vitele, ca să-și cîștige pîinea. Făcu clasele primare la „maidanul dulapului“, cum era poreclită școala Enăchiță Văcărescu, cu cărți de pomană, din partea dascălilor, remarcîndu-se prin chipul însuflețit cum declama poezia *Iarna* : „În păduri trosnesc stejarii, / E un ger amar, cumplit.“

După terminarea liceului, unde alături de alți membri ai bandei „pahucilor", ca Mitică Demetrescu, supranumit Ciriviș, viitorul Urmuz, îi scoase sufletul directorului Vasile D. Păun, fostul profesor al principelui moștenitor, urmă Conservatorul în clasa lui Nottara. A debutat pe scenă la Craiova în *Răzvan și Vidra,* jucînd rolul șoltuzului Sucevei, purtînd tava tradițională cu poame și urînd domnului sănătate și viață lungă. O farsă sinistră (regizorul de culise i-a închis pe din afară ușa prin care trebuia să părăsească scena în *Don Pietro Caruso)* puse repede capăt acestor începuturi frumoase. Reîntors în București, obținu, „cu protecție", să fie angajat „gagist de-a treia" la Teatrul Național, unde ajunse un actor reputat.

Fiindcă a fost coleg de liceu și prieten cu Urmuz, toată lumea s-a mulțumit să explice factura originală a pieselor lui Ciprian exclusiv prin aceasta. Arghezi a insinuat chiar că autorul surprinzătoarelor texte predadaiste, apărute postum sub titlul *Algazy & Grummer* (1930), ar fi scris el *Omul cu mîrțoaga.* Neîndoios, Urmuz i-a inoculat lui Ciprian gustul comicului absurd. Dramaturgul avea să o recunoască singur, și comedia *Capul de rățoi* (1940) o dovedește din plin. Dar *Omul cu mîrțoaga* cuprinde foarte puține „urmuzisme". G. Călinescu observa că piesa e un „mister". „Omul umil și ridicul de pînă ieri (toți sfinții au fost în vremea lor și ridiculi, și martiri) devine deodată un taumaturg, un om cu intuiții divine. Soția reîntoarsă și pocăită se prosternă înaintea lui ca în fața lui Isus." Și criticul își sprijinea afirmația citînd cîteva replici din ultima scenă a comediei :

„Ana : E un sfînt. Priviți lumina din jurul capului său. Priviți !

Nichita : Mă înspăimînți, Ana. Stăpînește-te. *(Lui Varlaam.)* Aiurează.

Varlaam : Nu aiurează, vede. În jurul capului său e lumina pe care o au sfinții zugrăviți în biserici.

Nichita : O vezi și tu lumina aceea ?

Varlaam : Da.

Ana : Priviți cum rîd ochii lui și ce zîmbet de copil i se oglindește pe fața albă ca varul și cum i se scaldă tot părul în lumină... E un sfînt, un sfînt !"

„Această trecere din planul realităților zilnice în acela al valorilor spirituale — adăuga G. Călinescu — face toată strania originalitate a piesei. În ea găsim cea mai (...) completă exteriorizare a tensiunii sufletești ce se cheamă credință. G. Ciprian s-a relevat ca un mic Caldéron al nostru."

Raportînd-o însă la mișcarea dramatică din alte părți, piesa nu mai apare atît de singulară. Momentele de iluminare mistică, de revelație spirituală și de prefacere lăuntrică bruscă, sub efectul unui mare act înălțător, teatrul expresionist le-a speculat foarte frecvent, cum am avut ocazia să constatăm. E de reținut că și George Ciprian a făcut parte dintre actorii care și-au dat concursul la ilustrarea conferințelor cercului „Poesis". Independent de toate acestea, *Omul cu mîrțoaga* are efectiv structura unei „Verwandlungsdrama". Șiretenia autorului a fost de a evita orice lirism găunos, menținînd tot timpul „miracolul" în datele existenței celei mai curente, nu fără și o anume culoare locală realistă.

Eroul, Chirică, e un arhivar. El are o ocupație ștearsă, ca majoritatea micilor funcționari din România acelor vremi. Își vede de slujbă, dar o duce greu, proprietarul îl amenință cu evacuarea fiindcă rămîne veșnic dator chiria, soția îi reproșează existența strîmtorată la care a condamnat-o. Ideea năstrușnică a eroului e de a căuta să iasă din această condiție umilitoare printr-o faptă în aparență absolut absurdă. Încasînd niște bani dați cu împrumut cîndva și socotiți pierduți, el se grăbește să cumpere un cal de curse, pe Faraon al V-lea, o gloabă care stîrnea hazul galeriei, fiindcă reușea să sosească mereu ultima la potou. Chirică ajunge ținta batjocurii publice. Ziarele îi publică în prima pagină caricatura, e poreclit „omul cu mîrțoaga", soția îl părăsește, trebuie să se mute, își vede copiii trimiși acasă de la școală, nu lipsește mult ca să fie dat afară și din slujbă, sub acuzația că, prin ideea sa trăsnită, riscă să compromită ministerul unde lucrează. Dar, în ciuda evidenței, eroul continuă să creadă neclintit în victoria lui Faraon al V-lea. Minunea, într-adevăr, se produce ; după ce a fost cîteva luni îngrijită de Chirică, mîrțoaga începe să cîștige toate cursele

şi-l face peste noapte omul zilei. Lumea se înghesuie acum spre a-i arăta admiraţia, ceea ce ne dă prilejul să admirăm superioritatea morală a eroului, ilustrată printr-o generozitate fără margini. Expresia ei supremă o aduce scena reîntîlnirii bărbatului trădat cu soţia infidelă, venită să-şi revadă copiii abandonaţi. Spre uluirea tuturor, eroul nu-i reproşează nimic ; ba, mai mult, se oferă să renunţe la copii, dacă măcar printr-un asemenea sacrificiu ar putea-o face fericită. Imensa capacitate de dăruire a lui Chirică o tulbură adînc pe Ana, care rămîne cu el. Un aer de misticitate pluteşte incontestabil prin piesă ; aceasta e practic o ilustrare a puterii credinţei, în stare „să mişte munţii" ; G. Călinescu cita, pe bună dreptate, anumite replici care sugerează un moment de adevărată iluminare spirituală. Ana vede chipul lui Chirică înconjurat de o strălucire „charismatică" ; aceeaşi impresie o are şi prietenul eroului, Varlaam ; amîndoi sînt cuprinşi de o stare extatică, femeia vorbeşte ca în transă. Printr-o „metamorfoză" asemănătoare trece şi Inspectorul, care venise cu intenţia de a-l sili pe Chirică, sub ameninţarea îndepărtării din serviciu, să-şi vîndă mîrţoaga. Şi el cunoaşte, în prezenţa eroului, o „transfigurare lăuntrică". „Nu cumva toată viaţa am trăit pe sub pămînt ca şobolanii şi acum ies pentru întîia oară la lumină !", spune severul funcţionar, ridicîndu-se ameţit şi clipind din ochi. „Doamne, ce uşor mă simt !" — şopteşte la plecare. „Parc-am dus de cînd lumea o povară în spinare şi acum am scăpat de ea." La un „miracol" asistăm, fără îndoială, dar caracterul lui de „revelaţie" mistică nu trebuie exagerat. „Minunea" o săvîrşeşte aici, ca în teatrul expresionist, exclusiv puterea de „jertfă" a „iubirii". Chiar succesul lui Faraon al V-lea se explică prin această virtute sufletească a eroului. „Mila" l-a apropiat de animalul care ajungea mereu ultimul şi era întîmpinat invariabil cu huiduieli şi batjocuri. Calul avea „părinţi obscuri" — spune Chirică —, „de aceea toţi grăjdarii îl îngrijeau de mîntuială şi îl muştruluiau la fel".

Eroul se ocupă cu o imensă răbdare şi afecţiune de Faraon, nu-şi cruţă propria-i sănătate ca să-l ajute să învingă meteahna din cauza căreia nu putea alerga cum trebuie. Lumea susţine, fără a greşi întru totul, că arhi-

varul i-a împrumutat calului „sufletul" său. Această comuniune realizată prin „iubire“ o confirmă Chirică însuşi, arătînd cum a izbutit Faraon al V-lea să iasă biruitor : „Gonea pentru întîia dată slobod — explică el. Gonea ca şi cum ar fi vrut să cîştige dintr-o dată toate miile de metri cu care rămăsese pînă atunci în coadă. Animalele au suflet şi ele. Gonea, ca şi cînd ar fi vroit să se spele de ruşine...“

Pe „iubirea“, care poate singură să prefacă sufleteşte omul, apasă piesa în spiritul a ceea ce s-a numit „das expressionistische Verwandlungsdrama“. Cînd, la sfîrşitul scenei citate de G. Călinescu, Ana, „cu ochii pironiţi la Chirică“, delirează : „E un om rar, neasemuit, un om care...“, eroul izbucneşte : „Taci, Ana, taci ! Nu sînt nimic din ceea ce mintea ta înfierbîntată născoceşte. Sînt un biet om. Un om care a suferit mai mult decît alţii. Atît.“

„Miracolul“ e desacralizat în chip deliberat prin replicile finale şi redus la strictul principiu invincibil al marii iubiri altruiste şi iertătoare. Se aşterne o tăcere lungă. Ana, remarcînd dispariţia lui Nichita, omul pentru care îl părăsise pe Chirică, întreabă, privind împrejur : „Unde e ?“

„V a r l a a m : Cine ?

A n a : El.

V a r l a a m *(lui Chirică, după altă tăcere)* : Mai era cineva aici ?

C h i r i c ă *(senin)* : Nu-mi aduc aminte să fi fost cineva.“

Un anumit colorit realist-pitoresc, pe care piesa îl păstrează, a împiedicat să i se distingă adevărata structură. Aceasta trădează, cum reiese limpede, înrudiri profunde cu tipul de alcătuire al dramelor expresioniste, preocupate să înfăţişeze o „transformare sufletească“ radicală sub efectul dragostei pentru om, împinsă pînă la „jertfă“. Descoperim chiar şi o intenţionată schematizare a figurilor şi situaţiilor îndărătul unei numai aparente individualizări. Figura lui Chirică dobîndeşte o dilatare care tinde să-i dea dimensiuni de universalitate. Eroul se abstractizează, devenind un simbol al umanităţii umilite şi supuse batjocurii generale : „Omul cu mîrţoaga“. Rivalul său, Nichita, e redus de asemenea la o „esenţă“ ;

el închipuie „omul fiară“, așa cum avea să-l caracterizeze G. Ciprian însuși. Cele mai multe personaje din piesă își păstrează o condiție strict generică : Inspectorul, Stăpînul calului, Provincialul, Proprietarul casei, Directorul școlii, Un delegat, O femeie bătrînă etc. Numeroase situații sînt schematizate voit pentru a face cît mai brutal perceptibile, prin grotescul lor, mecanismele nude ale conveniențelor sociale. Așa se desfășoară vizitele delegațiilor care vin să-i ceară lui Chirică să accepte a prezida tot soiul de societăți și o turnură identică iau actele de pocăință ale foștilor săi persecutori. Aici apar și „urmuzismele“ din piesă, ca în scena Inspectorului sechestrat și obligat să-și lepede „cocoașa administrativă“ spre a se simți iarăși un om la fel cu toți ceilalți.

Bănuielile că G. Ciprian n-ar fi scris el *Omul cu mîrțoaga* le-a întărit comedia *Nae Niculae* (1928). Fu o cădere catastrofală, și Mihail Sebastian va aminti premiera piesei ca pe un spectacol de pomină. Impresia deosebit de proastă a produs-o, probabil, și contrastul între trivialitatea textului și ambițiile lui înalte. Nae Niculae e un bătrîn aprod care, venind o singură dată și el cam mahmur la serviciu, l-a făcut pe impricinatul, nestrigat din acest motiv, să fie judecat în lipsă și să piardă procesul. Blestemat de omul păgubit, nu poate intra în cer. Dar și iadul îi refuză dreptul de stabilire, pentru că păcatele eroului netrăgînd prea greu, acesta are curajul să-l înfrunte pe Scaraoschi. Nae Niculae e silit să-și reia viața pămîntească, sub chipul unui prinț, Ioachim, asupra căruia acționează două principii potrivnice, Vicleanul, întruparea răului, și Prichindelul, geniu al binelui. Pînă la urmă, tînărul domnitor dă ascultare ultimului, poruncește să se arunce toate armele ucigașe în mare, convingînd prin exemplul dat și pe ceilalți șefi de state să-l imite și să realizeze astfel pacea universală. Autorul ne prezintă cerul și iadul, ia în discuție, cu mijloacele simplificărilor energice ale parabolei, diverse păcate lumești, orgoliul, furia războinică, necredința conjugală, propune soluții de guvernare ideală a popoarelor și colaborare internațională. Toată ideația pretențioasă a piesei e reductibilă însă la un utopism ieftin, care se hrănește din înțelepciunea de doi

bani a lui Nae Niculae și a Prichindelului. Primul îi împacă astfel pe cei doi luptători, unul gepid și altul longobard care nu încetează să-și dea lovituri de moarte în iad. „N a e N i c u l a e *(strigînd tare de tot)* : Halt ! *(Luptătorii se opresc.)* Nu mai aveți hotare. *(Desenează cu degetul în aer.)* Nu mai aveți nații. Ați rămas numai voi. *(Gepidul și longobardul se privesc nedumeriți, apoi se apropie de aprod, cercetîndu-i cu de-amănuntul hainele.)* Dați tîrnăcoapele încoa' ! *(Le ia cu greutate halebardele.)* În baltă ! *(Zvîrle armele în apă.)* Hotarele pier, națiile pier, oamenii rămîn."

Alte aplicații ale aceleiași „înțelepciuni" simplificatoare ne oferă dregătorii lui Nae Niculae, devenit prințul Ioachim. Ministrul Dreptăților își justifică reformele precum urmează : „Un labirint de legi. Pînă să te strecori prin ele, îmbătrînești. Forme și paraforme. Chichițe. Exigențe. Tergiversări. (...) Iar judecata în sine ? Lucru de mîntuială. O înghemuire a faptelor în forme. Se nimerește ? Bine. Nu ? Altul la rînd ! (...) Și atunci am strîns aceste hîrțoage vechi și le-am azvîrlit la coș. N-am păstrat decît ce-i verde, simplu și omenesc."

Prichindelul extinde „filozofia" puerilă a piesei chiar și dincolo de ordinea terestră. „Dumnezeu — explică el — e mare, dar Diavolul e practic. Stăpînul aruncă semințele. Dracul însă ține plugul de coarne și ară. (...) Binele stă, de la începutul începuturilor, cu brațele încrucișate, iar cel Viclean e în continuă mișcare. Mă voi mișca (sic !) ca și el ! Îl voi lăsa să clădească fortărețe noaptea, ca să i le dărîm în revărsatul zorilor. Va sta el de veghe, voi veghea și eu. Va face salturi furișe ? Mă voi furișa și eu. Cînd va șopti într-o ureche, voi striga în cealaltă."

Umorul e căznit și cam de calitatea aceasta :

U n g l a s : Cine ești tu, fericitule, care sorbi lava topită, cum ai sorbi apa limpede de izvor ?

A l t g l a s : Trebuie că-i vreun american argăsit...

A l t r e i l e a g l a s : Vreun bețivan cu mațele de sticlă.

N a e N i c u l a e : Nu sînt din America, taică, sînt din valea Glavaciocului. Dar nu mi-am bătut joc de sîngele Domnului. Am băut cu măsură."

G. Ciprian reuşi să convingă pe toată lumea că are într-adevăr stofă de „mîzgălici“ cu a treia piesă a sa, abia după doisprezece ani.

Comedia *Capul de rățoi* afișează franc spiritul urmuzian care o stăpîneşte ; straniul prieten al autorului e unul din principalele personaje ale piesei ; numele acestora sînt chiar poreclele colegilor de liceu ai lui G. Ciprian : Ciriviş (Urmuz), Bălălău (Alexandru Bujoreanu), Pentagon (Costică Grigorescu) și Macferlan (dramaturgul însuşi) ; acțiunea se reduce practic la „trăznăile“ lor : silirea unor trecători aferați să se oprească din drum și să practice o mică gimnastică recreativă : lăsatul pe vine ; persuadarea altora să-și schimbe numele fiindcă nu li se potriveşte ; interogarea persoanelor importante privitor la felul cum dorm, cu barba deasupra sau dedesubtul plapumii etc. „Rățoii“ se mută într-un pom, unde-şi instalează sediul : excentricitățile lor scandalizează pe „oamenii serioşi“ din tîrg și amuză tineretul ; farsa ia proporții, spiritul facețios amenință să cuprindă întreaga viață publică, isprăvile grupului umplu coloanele gazetelor, și autoritățile sînt nevoite să intervină. Pomul e tăiat, dar „rățoii“ se răzbună, izbutind să-l determine pe principalul lor adversar, „Domnul cu barbă“, să-și radă singur podoaba facială.

Dacă toate acestea nu fac altceva decît să reproducă glumele absurde la care Urmuz obişnuia, în anii liceului, să obțină complicitatea colegilor săi, „ideea“ piesei descinde direct dintr-o preocupare centrală a dramaturgiei expresioniste. Încă o dată ne lovim, ascunsă însă acum sub o formă comică, de tema „transformării sufleteşti“ menite să dea naştere unui „om nou“. „Trăznăile“ lui Ciriviş nu sînt gratuite ; ele au rostul să înlesnească, prin eliberare morală de constrîngerile sociale diminuante și actele rutiniere ale existenței, afirmarea autenticei naturi umane. Eroul face teoria acestei terapeutici *salvatoare :* „Lutul [...] omenesc miroase urît. Și ce miroase mai rău decît toate astea este rațiunea, domnilor. Oh, ce damf de mucegai iese din cutiuța cu văpsea ! Un, doi, trei ! Pîn' la zece cel mult, cît cuprind cele două palme. Atît. Iată de ce stîlpii logicii trebuiesc mutați, iar bolta înțelesurilor, lărgită...“

Ciriviş s-a întors acasă, după ce a rătăcit lungă vreme prin lume, tocmai pentru a putea practica o astfel de terapeutică : „Dorul de a evada din cătuşele logicii, setea de a face echilibristică pe muchea de cuţit care desparte întunericul de lumină, raţiunea de nebunie — le explică el prietenilor săi — nu le-am întîlnit nicăieri. Nici în căminele familiale, nici în cluburile aşa-zise excentrice, nici în cercurile prieteneşti n-am gustat voluptatea sondărilor în vid... Setea de a cădea în gol şi de a prinde iar pămîntul cu picioarele, acrobaţia aceasta minunată n-o cunoaştem decît noi. Noi patru. Iată de ce m-am înapoiat între voi."

„Răţoii" mărturisesc şi ei că trăiesc un sentiment identic de adîncă prefacere interioară : „Cînd eşti între noi, parcă ne torni argint viu în vine. Prindem aripi. Duhul tău născocitor ne biciuie mădularele. Zburăm. Facem tuspatru un singur trup şi suflet." „Urmuzismele" sînt văzute ca o practică yoghinică, simplificată genial şi pusă la îndemîna tuturor. Unui trecător, pe care „răţoii" l-au speriat întîi, Macferlan îi arată cum poate pe viitor evita asemenea riscuri : „La fiece răspîntie te opreşti locului, pui pachetele jos, îţi bălăngăni braţele şi zici cu mezzavoce : «Ca o pasăre de pradă !» Dacă faci gimnastica asta de trei ori la rînd, devii invulnerabil."

Paliativ universal, exerciţiul lăsatului pe vine are efecte transformatoare instantanee. Cerşetorul, care se gîndea să-şi părăsească meseria din cauza asprimii vremurilor, vine să le mulţumească „răţoilor" pentru revoluţia provocată de ei. Pomenile au început iar să curgă. „De cînd oamenii se lasă şi se ridică unii în faţa altora — spune el —, nu mai gonesc nebuneşte. Se opresc, se uită la alţii, zîmbesc, îşi strîng mîinile şi... chiar se îmbrăţişează, şi asta nu pentru că se cunosc, ci doar pentru că-s oameni." „De cînd fîlfîie răţoiul din aripi, aerul îmbîcsit de prin birouri a început a se primeni şi un vînt de bună înţelegere şi de plăcută camaraderie suflă prin holurile oficinelor" — anunţa Pentagon, fost funcţionar public. O femeie reuşeşte cu gestul magic să-şi îmblînzească bărbatul morocănos şi tiran : „Cum îl vedem că-i tună şi că-i fulgeră..., ţuşti". Acelaşi exerciţiu, răspîndit în lumea comerţului — arată Rosenzweig fericit —, face

să „salte“ afacerile. „Nici nu știi cînd trece vremea! Glumești, rîzi, vinzi, și parcă nici nu ai vinde. Dai și iei, iei și dai. Și parcă nici nu dai, și parcă nici nu iei. Ceva ca în familie.“

„Minunea“ din dramele expresioniste ale „transformării“ se petrece aici în chip absolut original, instaurînd sub o aparență hilară acea „Gemeinschaft“, care urmează să fie forma societății umane superioare. Prefacerea o săvîrșește tot un gest în stare să descătușeze puterile ascunse ale „Omenescului“ ; funcția salvatoare a „jertfei“ o preia acum, paradoxal, rîsul ; el introduce un climat general de destindere, apropiere și fraternitate. Are loc însă realmente un „miracol“, pentru că glumele „rățoilor“ se dovedesc pînă la urmă foarte „serioase“. Ele supun derizziunii publice, ca în multe piese expresioniste, „bătrînețea“, simbol al unei autorități contestate de tot ce implică, sub raport vital și omenește virtual, „tinerețea“. Asociația „rățoilor“ datează din liceu, și primul ei act de constituire a fost o farsă făcută directorului care-i teroriza pe elevi.

„Tinerețea noastră nu-i spunea nimic — explică Macferlan. Ținea clasa cu ferestrele închise și storurile trase. Soarele îl sîcîia, iar adierea vîntului îi clătina schela silogismelor.“ Ca să se răzbune pe hainul și zgîrcitul dascăl, liceenii pătrund noaptea în curtea casei lui, taie capetele unor rățoi din coteț, le iau cu ei și lasă numai trupurile orătăniilor la locul crimei. Savurează apoi perplexitatea în care și-au zvîrlit inamicul : „Înțeleg, bombănea el, zburlindu-se, pe catedră, înțeleg să mi se fure păsările vii ! E o ipoteză plauzibilă. Sau, de frica de a nu fi prinși, hoții să taie rațele și să ia trupurile și capetele. E a doua ipoteză plauzibilă. Sau să taie păsările, să-și oprească trupurile și să-mi lase capetele. E a treia ipoteză plauzibilă. Dar să-mi taie păsările, să-și oprească capetele și să-mi lase leșurile... nu este posibil !“

Adversarul cel mai înverșunat al „rățoilor“ se vădește a fi „Domnul cu barbă“, important personaj politic din urbe. De partea lor trec „studenții“. Macferlan îi previne că sînt pîndiți de păcatele „bătrînilor“ : „Goana după hrană, onoruri și avere vă va preschimba în lupi rînjitori. Veți prinde fără voie lustrul profesiilor voastre și

veți cădea în vîltoare." Ceea ce vor ei să „învețe" frecventîndu-i pe „rățoi" e „taina eternei tinereți". Aceasta presupune însă tocmai transformarea în „Omul Nou" al literaturii dramatice expresioniste, cîștigat la lepădarea de sine și la „iubirea" aproapelui. Nici lui Dacian, „Domnul cu barbă", nu-i este refuzat prilejul să facă experiența unei asemenea mutații sufletești. Ea se produce chiar în finalul piesei. O ultimă farsă îl împinge, de teamă, pe persecutorul „rățoilor" să-și radă barba. Personajul apare după această operație transfigurat, „ființa lui nu mai are nimic din semeția de altădată. Ochii îi sînt duși în fundul capului, obrajii palizi, buzele arse ca de friguri". „Rățoii" se arată gata să-l primească în rîndul lor :

„D a c i a n *(perplex)* : Ați putea face asta ?

C i r i v i ș : În chipul cel mai natural.

D a c i a n *(uluit)* : Atunci ce fel de oameni sînteți ?

C i r i v i ș : Oameni ca toți oamenii.

Cortina cade peste gestul celor patru, care-l îmbrățișează pe Dacian."

G. Ciprian a mai scris o piesă : *Un lup mîncat de oaie* (1947). Mult inferioară *Capului de rățoi*, această comedie e, totuși, superioară lui *Nae Niculae*. În primul rînd, izbutește măcar să aibă puțin haz, chiar dacă autorul îl stoarce iarăși dintr-o farsă școlărească. Patronul unui restaurant își ospătează gratuit personalul cu toate bunătățile, în urma înșelătoriei imaginate de Jeannot, o altă figură „urmuziană". Grație raglanului elegant, servietei umflate pe care nu o lasă din mînă și bacșișului regesc dat vînzătoarei de țigări, acesta lasă impresia că poate fi ușor jăcmănit. Abilitatea lui e de a nu comanda nimic și a accepta doar, plictisit, propunerile patronului care vrea să-l împingă a cheltui cît mai mult și-i aduce mereu noi oaspeți la masă. Așa ajunge să se înfrupte cu caviar și fazani toată trupa flămîndă a localului. Și de astă dată piesa năzuiește să fie un mic miracol comic. Ospățul memorabil reușește să realizeze actul fără precedent, împăcarea între ei a artiștilor, roși de invidie și rivalități. Atletul și clovnul dansează împreună „cazaciocul" ; tiroleza Betty o îmbrățișează pe cupletistă ; scamatorul îi strînge mîinile lui Jeannot. Mai mult, cabotinii, sub efectul momentului exaltant de înfrățire generală, uită orgoliile și-și desco-

peră o vocaţie autentică, în cîmpul îndeletnicirilor umile. Scamatorul e gata să se facă birjar ; cupletista, să urce pe schele, doamna Lara, primadona, să devin rîndăşiţă.

La procesul cu care sfîrşeşte farsa, Jeannot demonstrează absurditatea procedurilor judiciare şi pulverizează noţiunile fundamentale de drept.

Totuşi, piesa rămîne minoră, problematica ei nu depăşeşte orizontul disputelor actoriceşti de culise, comicul e cam grosier :

„Preşedintele : De naţionalitate ?

Madam Blezu : Romancă, după mamă.

Preşedintele : Neamul se ia după tată.

Madam Blezu : Dacă ai. Eu nu l-am cunoscut pe alde taică-miu.

Preşedintele : Totuşi trebuie să fi avut un tată.

Madam Blezu : Poate unul, poate altul... Maică-mea, Dumnezeu s-o ierte, nu prea era uşă de biserică.

Grefierul : Ce să trec în rubrică ?

Preşedintele *(ridică din umeri)*.

Madam Blezu : Lasă loc viran."

Mai substanţial e romanul lui G. Ciprian *Soţ ori făr' dă* (1935). Plecat în străinătate spre a realiza o versiune franţuzească a *Omului cu mîrţoaga*, autorul se rătăci pe Coasta de Azur, unde pierdu la ruletă banii destinaţi traducerii (6000 franci francezi). Peripeţiile acestei mezaventuri le istoriseşte cartea, deghizînd foarte puţin faptele autobiografice. În erou, Haralambie Cuţaftache, negustor ruinat, ajuns samsar pe lîngă milionarul Picu Neuman, autorul a pus şi ceva din tatăl său, comerciant scăpătat şi cartofor fără noroc. Ţinta călătoriei la Paris e, în roman, tot o traducere, dar a unei broşuri care să permită brevetarea invenţiei lui Sami Goldzweig, rudă cu nevasta patronului şi „geniul" familiei ei. Banii daţi de Neuman, Cuţaftache îi toacă pe itinerariul : Deauville, Nisa, Monte Carlo. Întîmplările ne sînt relatate cu entuziasme, deziluzii, încîntări, justificări şi remuşcări înduioşătoare. În Cuţaftache, „Jucătorul" lui Dostoievski îşi află varianta balcanică. Personajul are o metodă sui-generis de a miza ; el pîndeşte glasul inimii ; cînd un val de sînge îi porunceşte pe ce număr să pună banii, cîştigă sigur. Nenorocirea e că nu are răbdare întotdeauna să aştepte indicaţiile acestea interi-

oare fără greş şi se curăţă. Cîteva lucruri conferă romanului interes, în ciuda aerului său de poveste gogonată actoricească. Unele episoade se reţin prin comicul de situaţie insolit. Eroul, cum ajunge la Nisa, fuge să facă o baie în mare. Uită însă numele şi adresa hotelului unde a tras. Colindă apoi oraşul adresînd trecătorilor întrebarea urmuziană : „Nu ştiţi d-voastră la ce hotel stau eu ?" Nostim e şi episodul cu chelnerul italian, căruia Cuţaftache, îmbătîndu-se turtă, i-a făcut cadou 800 de franci şi pe urmă încearcă zadarnic să obţină restituirea lor.

După aceea, amuză aspectul mistic luat la erou de patima jocului. Dumnezeu e asociat formelor ei de absorbire supremă : „Cîteva lovituri stătu liniştit, apoi, deodată, sîngele îi răbufni la inimă.

Bila porni, iar mîna lui Cuţaftache se întinse, ca şi cînd n-ar fi fost a lui, şi lăsă să cadă grămăjoara de bilete pe numărul «cincisprezece».

— În plin ?, întrebă crupierul.

— În plin.

Bila se izbi de unul din colţii de metal, se poticni de muchea cadranului, o luă la goană pe marginea de lemn şi, ca şi cînd ar fi căutat o anumită ascunzătoare, se opri glonţ într-una din bortele căscate.

— *Quinze !*, strigă băietanul cel bălai.

Cuţaftache, care n-avusese tăria să-şi vadă moartea cu ochii, ridică capul şi îngăimă, abia putînd să-şi mişte buzele :

— *Există Dumnezeu !"*

Căile Domnului sînt însă întortocheate. Eroul, refăcut, se întoarce acasă, plin de dor, dar descoperă că tot voiajul lui fusese pus la cale de Neuman, ca să rămînă singur cu frumoasa doamnă Cuţaftache.

În sfîrşit, interesantă e şi o anumită reacţie balcanică faţă de Occident. Pe Cuţaftache îl dezgustă cărpănoşenia oamenilor ; curios însă, senzaţia aceasta ia naştere aproape întotdeauna din nereuşitele eroului de a fi miluit aşa cum ar dori. Reţine scîrbit avariţia franţujilor care nu se arată dispuşi să-i acorde automat credit şi să-i finanteze fanteziile economice costisitoare. Substratul unui tip de critică a „răcelii" civilizate iese astfel involuntar la iveală într-o formă nebănuită.

Amintirile lui G. Ciprian, publicate întîi sub titlul *Cutia cu maimuțe* (1942) și reluate apoi mai pe larg în *Măscărici și mîzgălici,* cuprind o grămadă de anecdote savuroase din viața noastră teatrală. Leonescu-Vampiru, căruia ploile îi stricaseră rău socotelile unui turneu, avu o intervenție de neuitat în *Hamlet.* Jucîndu-l pe Polonius, cînd fu întrebat de Nottara, în rolul nefericitului prinț danez : „Vezi tu norul ăla ?" — răspunse prompt : „Îl văd, maestre, că de-o săptămînă mă tot fierbe". Brezeanu se interesează cum a fost Ciprian în bufonul din *Regele Lear.* Nae Săvulescu, întrebatul, uitînd că nea Iancu era membru în comitet și interpretase același personaj, strigă : „Strașnic !", ca să audă imediat concluzia casantă : „Am să te dau afară !" La piesa *Povestea neamului,* operă alegorică de V. Leonescu și D. Duțescu, Al. Davila izbucnea, adresîndu-se figuranților, aduși să întruchipeze personajele istorice ilustre : „Mai spălați-vă picerile, voievozi dumneavoastră !"

FARSA INTELECTUALIZATĂ

MIHAIL SEBASTIAN

Ceea ce intrigă la **Mihail Sebastian** (1907—1945) este o anumită neconcordanță secretă între succes și vocație intimă. De multe ori, scriitorul nu face lucrurile către care se simte împins în chip firesc ; drama e că-i reușesc, totuși, foarte bine, și lumea ajunge să-l aplaude pentru altceva decît ar dori el, acordînd o atenție inferioară actelor lui încărcate cu rezonanțe sufletești mai adînci. Faptul constituie cel puțin o curiozitate la un autor care s-a numărat, alături de Camil Petrescu, Anton Holban și Mircea Eliade, printre apărătorii principali ai „autenticității" în literatura noastră.

Mihail Sebastian se află pus în situații nefirești din chiar momentul cînd își începe cariera scriitoricească. Liceanul Iosef Hechter îi reține atenția la examenul de bacalaureat lui Nae Ionescu, care se nimerise a fi președintele comisiei. Așa devine evreul Mihail Sebastian unul din discipolii apropiați ai doctrinarului naționalismului românesc extremist și ajunge în redacția ziarului *Cuvîntul,* unde va scrie aproape zilnic din 1927 pînă prin 1934. Aici, face o rapidă carieră publicistică, și curînd îi vom întîlni semnătura în mai toate săptămînalele și lunarele importante ale vremii : *Universul literar, Tiparnița literară, România literară, Azi, Rampa, Revista Fundațiilor Regale, L'indépendance roumaine, Vremea, Reporter, Viața românească,* sub reflecții asupra romanului, însemnări despre cărți, spectacole teatrale, expoziții sau diverse considerații socio-morale. Cum nimic din această întinsă activitate n-a fost adunat în volum cît Mihail Sebastian trăia, rolul lui de fruntaș al criticii noastre eseistice a rămas nerecunoscut.

Întors de la Paris, unde plecase să-şi pregătească doctoratul în drept, aduce cu el cîteva romane începute acolo. Le termină şi, după oarecare ezitări, îşi ia curajul publicării lor. Aşa apar pe rînd : *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), *Femei* (1933), *De două mii de ani* (1934) şi *Oraşul cu salcîmi* (1935). Cel de al cincilea, *Accidentul* (1940), a trebuit să-l rescrie din memorie, pentru că manuscrisul i-a fost furat, între alte lucruri, cînd părăsise Franţa.

Succesul romancierului nu a corespuns însă cu paginile în care Sebastian se zugrăvea mai exact pe sine : *De două mii de ani*, jurnalul patetic al unei conştiinţe pe care o apasă condiţia iudaismului, stîrni un fioros scandal. Mai ales ideea de a-i cere lui Nae Ionescu, legitimator metafizic al antisemitismului, să prefaţeze o asemenea carte reuşi să înfurie toată opinia publică. Autorul se trezi ţinta atîtor acuzaţii infamante, încît fu nevoit să scrie drept răspuns spiritualul pamflet intitulat *Cum am devenit huligan* (1935).

Dar atmosfera penibilă creată cărţii n-a fost spulberată, şi *De două mii de ani*, romanul definitoriu al lui Mihail Sebastian, e amintit pînă azi cu o anumită jenă. În schimb, *Accidentul*, un exerciţiu de virtuozitate, fără implicaţii interioare prea profunde, continuă să fie considerat realizarea epică cea mai înaltă a scriitorului.

Pe de altă parte, succesul dramaturgului a aruncat o umbră nejustificată asupra romancierului şi eseistului. *Jocul de-a vacanţa*, la reprezentare, în 1938, cunoscu, o primire foarte încurajatoare. Piesa, rămînînd fină şi păstrînd o doză apreciabilă de poezie, reuşi să placă publicului, prin caracterul spumos al replicilor şi cîteva personaje ataşante. Sebastian a intuit foarte exact gradul maxim de receptivitate estetică a teatrului românesc la momentul respectiv.

Anii următori l-au silit pe dramaturg să-şi cîştige gloria într-un chip clandestin. Fascizarea vieţii culturale avea să constituie o experienţă extrem de dureroasă pentru Mihail Sebastian, fiindcă-i va dezvălui adevărata faţă a cîtorva oameni în care crezuse. Izgonit de la revistele şi ziarele unde scria, se trezi pierzîndu-şi brusc nu puţine amiciţii vechi literare. Cînd legile rasiale îi închiseră toate porţile publicisticii, fu nevoit să recurgă la semnătura altcuiva (Victor Mincu) pentru a obţine ca *Steaua*

fără nume să fie reprezentată. Piesa reuși să culeagă ropote de aplauze. Numele autorului adevărat se află imediat și, în ciuda formei conspirative, reputația dramaturgului porni să întreacă pe aceea a criticului și romancierului.

Colaborator la *Reporter* și după ce revista deveni o publicație a Partidului Comunist Român, Mihail Sebastian se apropie mult, în anii războiului, de cercurile comuniste ; a scris astfel numeroase articole pentru *România liberă* ilegală.

După 23 august 1944, Mihail Sebastian se avîntă cu entuziasm în activitatea culturală revoluționară. La 25 mai 1945 îl strivi însă un camion, tocmai atunci cînd se îndrepta către Universitatea Liberă Muncitorească, unde urma să țină niște prelegeri despre Balzac. A treia operă destinată de către Sebastian scenei, *Ultima oră,* fu jucată pentru întîia oară în 1946, cu și mai mult succes decît primele două piese. Autorul făcu apoi, postum, o carieră de dramaturg peste orice așteptări. Comediile lui, reluate, traduse și ecranizate, au ajuns să fie cunoscute și peste hotare, păstrîndu-și și înmulțindu-și admiratorii.

În peisajul cam sărac al dramaturgiei noastre interbelice, Mihail Sebastian ocupă neîndoios un loc de prim-plan. Discutabil e doar faptul dacă aici și-a dat într-adevăr scriitorul întreaga lui măsură.

Sebastian a nutrit o veche pasiune pentru teatru. Fugise chiar de acasă, la București, pe cînd era elev, în 1923, ca să vadă spectacolul companiei Pitoeff. I-a plăcut pe urmă mereu să țină „cronica dramatică“ în *Cuvîntul, Contimporanul, Rampa, Revista Fundațiilor Regale* și *Viața românească.* Punea în aceasta pasiune, dovadă repetatele lui revolte împotriva climatului somnolent din teatrul nostru : „BANCA CEA MAI TEMUTĂ DE DIRECTORI ȘI ACTORI este în realitate un șir de fotolii de treabă și de care nimeni nu se sperie. Nu există o «Bancă H» în teatrul românesc. Nu există o atitudine critică acolo și dacă există, cu atît mai rău pentru ea : nimeni nu o vede ; nimeni nu o simte, nimeni nu i se supune.“ *(Banca H sau despre o atitudine critică în teatru, Rampa,* 7 sept. 1935.)

17 reprezentații de la premieră ! (cu *D-ale carnavalului* — n.n.) În cincizeci și trei de ani, șaptesprezece spectacole ! (...) Ei bine, pentru ca o piesă de Caragiale să facă

în jumătate veac numai 17 reprezentații, trebuie ca ceva să nu funcționeze în teatrul nostru, trebuie să fie acolo ceva mort, ceva sucit, ceva inert..." *(Ultima convorbire cu „Banca H", Rampa,* 11 sept. 1935.)

„...*Teatrul cu punțile tăiate,* am scris o dată și îmi permit să repet formula, care mi se pare de două ori exactă, căci drumurile teatrului sînt tăiate și spre lucruri și spre oameni. Nici o idee nouă n-a pătruns de multă vreme în această obosită artă, nici un om nou n-a bătut de multă vreme la această poartă veche." *(La o nouă direcție a Teatrului Național, V. r., XXX,* nr. 6, din 6 iunie 1938.)

M. Sebastian a avut, incontestabil, gust să scrie teatru. În afara celor trei piese menționate, a lăsat o a patra neterminată, *Insula.* De asemenea a dramatizat (din idiș) *Potopul* de H. Berger și romanul lui Steinbeck *Nopți fără lună.* Și totuși, îl surprindem, nu o dată, reproșîndu-i teatrului o funciară „insuficiență" : „Romanul e un gen mai complex, mai divers, mai bogat ca material, mai puțin convențional ca procedee (...)". Grație adaptărilor, „el poate furniza scenei altceva decît conflicte de serie. În locul eroilor de teatru, cu tot ce este convenit și arbitrar în lumea lor, romanul îi poate da scenei oameni cu suflet complex, așa cum comedia modernă n-a mai cunoscut de mult." *(Notă de teatru.)* Foarte multe piese „sînt construite pe un procedeu de contraste, la care teatrul în sărăcia lui de expresie recurge adesea". Tot așa, un gest de simetrie intră în „schematismul inevitabil al teatrului" ; „Dialogul în teatru nu este numai verbal. El reprezintă o adevărată tehnică prin care — aproape în mod mecanic — se pot construi situații, personaje, probleme și psihologie. E de ajuns să pleci de la o anumită situație, pentru ca prin simplă răsturnare de termeni să ajungi la situația contrarie." *(„Timpuri grele", piesă în 4 acte de Edmond Bourdet.)* „Inferioritatea intelectuală a teatrului în genere este tocmai faptul că trăiește din «tururi de forță»" *(„Două duzini de trandafiri" de Aldo de Benedetti)* etc.

Mihail Sebastian teoretizează de asemenea natura, prin definiție iluzorie, a lumii scenice : „Uităm cu prea mare ușurință — scrie el — că teatrul este înainte de orice : spectacol, adică miraj, adică artificiu, adică joc. Obsesia

realității face numai prostii, în teatru, ca și în roman. Să nu ducem prea departe exigențele «adevărului teatral». Teatrul e iluzie și de asta e teatru. Este ceva factice în ființa lui, ceva inevitabil factice, și acest «ceva» face parte din strălucirea teatrului, din voluptatea lui." *(Ceva despre teatrul lui Giraudoux.)*

Iată și motivul pentru care Sebastian a simțit nevoia să reabiliteze „farsa". Ea „o fi (...) un gen facil. Dar facil pentru cine are o anumită calitate, rară, de altminteri, și ceva care se cheamă imaginație. Pentru ceilalți, ea este o împărăție definitiv închisă. Căci nu e lucru ușor ca, aflîndu-te în fața unei cortine, să te eliberezi de toate ticurile și certitudinile tale zilnice, să evadezi din cercul strîmt al traiului tău cunoscut și să accepți o altă lume — să crezi în ea, să primești lecția ei de relativitate, imaginea ei care nu se va mai repeta niciodată, în nici un fel." *(Farsa, gen superior de artă.)*

Într-o astfel de accepție, toate piesele lui Sebastian sînt niște „farse" mai subțiri, intelectualizate, cu implicații sociale și morale serioase. De fiecare dată asistăm la o evadare din realitatea plată, cotidiană, prin acceptarea unei lumi iluzorii, a imaginației.

Jocul de-a vacanța nu este altceva. El constă în a rupe legăturile cu restul lumii, a anula calendarul și geografia, a refuza orice complicație, a te închipui pe coverta unui vas luxos, care călătorește fără țintă, a face numai ce-ți place și a savura deplin voluptatea lenei. Acest exercițiu de instalare în iluzie și respectiv fericire îl impune oaspeților estivali ai „Pensiunii Weber", o vilă izolată din munți, un tînăr și taciturn vilegiaturist, proaspăt sosit, Ștefan Valeriu, stricînd radio-ul și telefonul, împiedicînd venirea gazetelor și anunțarea buletinului meteorologic. Mica societate întîi protestează, apoi începe să guste într-atît jocul, încît nu mai vrea să-i pună capăt. Lucrurile le readuce pe pămînt Corina, o fată frumoasă și lucidă, de care se îndrăgostesc, odată cu Ștefan Valeriu, și Jeff, liceanul corigent la matematică, și domnul Bogoiu, funcționar respectabil într-un minister. După ce a fost adepta cea mai convinsă a jocului, ea vede, prima, și riscurile lui. Cu toate că-l iubește pe Ștefan Valeriu, pleacă, spre a evita ca mizeriile existenței prozaice să ajungă a invada lumea fermecată,

plăsmuită de imaginația lor : „Nu mai întreba — îi spune acestuia la despărțire. Ce vrei să aflu de la tine ? (...) Că tot anul ai făcut economii naive, de care te jenezi, pentru ca să cucerești o lună de vacanță, în care ți-ai putut da impresia că trăiești o viață somptuoasă... *(Coborînd glasul)* cu o sută optzeci de lei pe zi... Că pantalonii tăi albi, faimoșii tăi pantaloni albi — costă trei sute de lei și sînt cumpărați de gata [...] Și eu, ce vrei să-ți spun eu ? Că mă-ntorc într-o casă modestă, oarecare. Că rochiile mi le cos singură, după ce am visat ceasuri întregi la vitrina unui mare magazin... Că pălăria mea nouă este pălăria mea veche, șifonată puțin, ca să semene cu un model văzut la cinematograf... că fiecare bucurie a mea se plătește cu trei renunțări... Ștefan... Lasă-mă să fiu necunoscuta, care se rupe de lîngă tine, pentru a se întoarce într-o viață de mister. Lasă-mă să fiu marea dansatoare, care douăzeci de zile pe coverta unui vapor s-a amuzat să treacă drept o mică fată sentimentală. Și tu... rămîi prințul meu de Galles."

Aceeași facultate a personajelor de a se hrăni cu miraje susține și piesa *Steaua fără nume.* Aici, Marin Miroiu, profesor de matematică într-un tîrg amărît, unde nu oprește automotorul București—Sinaia, a făcut o descoperire puțin obișnuită. Astronom amator, el a stabilit traiectoria unei stele „negre", nevizibilă pe cer, dar identificabilă prin calcul. Toată existența autentică a eroului se refugiază din trivialitatea mediului ambiant (d-ra Cucu, colega puritană, apărătoarea moralei publice și teroarea elevelor adolescente, Chiroiu de la percepție, Lascu judecătorul, Maltopol și Vișan, vecinii care-l spionează seara, prin perdele), în lumea feerică astrală. O întîmplare absolut insolită vine să tulbure însă grav toate habitudinile lui Miroiu. Din acceleratul spre București e dată jos pe peronul gării tîrgului, fiind găsită fără bilet, o necunoscută în rochie de seară. Cum nu are unde înnopta, Miroiu, aflat acolo, se oferă să-i dea adăpost, și Mona, fugită dintr-o lume a hotelurilor și cazinourilor luxoase, descoperă, odată cu mizeriile vieții provinciale, taina profesorului. Pasiunea acestuia pentru steaua necunoscută răspîndește în jur o exaltare molipsitoare, care transfigurează tot ce ține de ființa eroului. Camera lui sărăcăcioasă devine un spațiu miraculos, în

strînsă comunicație cu Ursa Mare. Mona e fascinată de Miroiu, pe care și ea l-a cucerit din prima clipă. După o noapte de iubire a protagoniștilor, dimineața sosește Grig, prietenul fugarei, și risipește vraja. La lumina crudă a zilei, înfățișarea „prăpădită“ a profesorașului se lasă ușor surprinsă, și rivalul său, zvelt, sportiv îmbrăcat, sigur de sine, obișnuit să trăiască pe picior mare, are grijă să o sublinieze. Mona va pleca împreună cu Grig, pentru că n-are „destul curaj“ să rămînă lîngă Miroiu. Iarăși, esențialul e ca iluzia să fie întreținută :

„P r o f e s o r u l : Să te aștept ?

M o n a : Sigur. Ce întrebare !

P r o f e s o r u l : Să te aștept la gară ?

M o n a : Nu. Nu la gară. Așteaptă-mă aici. Am să vin.

P r o f e s o r u l : Cînd ?

M o n a : Mereu. În fiecare seară.

M a r i n : Acolo sus, lîngă Alcor, e o stea... o stea care de astă-noapte poartă numele meu. Tu n-ai văzut-o niciodată ; dar știi că e acolo. Eu voi fi întotdeauna aici... *(Iese ușor, în timp ce el a rămas cu privirea spre cer, spre Ursa Mare, spre Alcor, spre steaua lui nevăzută.)*“

O situație categorică de farsă ne întîmpină și în *Ultima oră.* Printr-o greșeală tipografică, un articol pentru *Revista de istorie antică* intră în ziarul *Deșteptarea.* Pocirea cîtorva nume proprii, datorită corecturii neglijente, creează impresia că textul conferențiarului universitar Andronic, referitor la campaniile lui Alexandru cel Mare, vizează o afacere groasă a vestitului financiar Bucșan. El miroase șantajul, știind bine că *Deșteptarea* trăiește doar din astfel de „lovituri“. Începe acum o întreagă bătălie între puternicul magnat industrial, și directorul gazetei, la rîndul său un cunoscut rechin de presă, fără ca Andronic, pe care-l absoarbe complet studiul expedițiilor lui Alexandru cel Mare, să bănuiască vreo clipă ce forțe teribile a declanșat. Bucșan pregătește, de acord cu Ministrul Instrucțiunii Publice, întreruperea cursurilor profesorului, cumpără tipografia unde se tipărește *Deșteptarea* și oprește apariția ziarului. Dar farsa hazardului vine să o îngroașe conștient Magda Minu. Ea e o studentă îndrăgostită nebunește de Alexandru cel Mare și puțin de Alexandru cel Mic, cum l-au poreclit fetele pe tînărul profesor. Înțelegînd repede

ce s-a întîmplat, Magda, abilă, știe să le creeze tuturor convingerea că rar au mai întîlnit un escroc atît de periculos ca Andronic. Spre a-l neutraliza și îndepărta, Bucșan e dispus să finanțeze o lungă expediție științifică în Asia, pe urmele lui Alexandru, visul profesorului. Andronic, iarăși fără a bănui nimic, primește fericit mărinimoasa ofertă și o ia cu el pe Magda, care-și atinge astfel țelul.

Piesele lui Sebastian sînt, precum se vede, niște farse în toată puterea cuvîntului. Originalitatea lor constă, însă, într-o intelectualizare dibace a genului. Eroii principali ai dramaturgului sînt, fără excepție, oameni cu o viață mentală intensă. Ștefan Valeriu îi reproșează Corinei la început că e „plină de lecturi, de muzică, de idei". El însuși, cum rămîne singur, își înfundă nasul într-o carte. *Jocul de-a vacanța* e un exercițiu al imaginației, prin excelență intelectual. Mai mult, alți eroi își trăiesc exclusiv în planul spiritual viața adevărată. Miroiu pune pasiune doar în lucrurile legate de steaua lui. Cînd vorbește de lumea astrală, se aprinde, își schimbă întreaga înfățișare și dobîndește o putere fascinatorie, irezistibilă. La fel Andronic, care cunoaște pasiunea rece a omului de știință, devine altul prin trăire imaginativă în epoca lui Alexandru cel Mare : „Și deodată — îi spune Magda —, nu știu cum s-a întîmplat — ai tresărit. Ai ridicat mîna cu un gest ca un fulger — un gest care deschidea porțile Asiei, porțile visului. Glasul îți vibra. În ochi aveai o mare lumină... Simțeam că te iubesc."

Intelectualiste sînt chiar și pledoariile ținute de eroii lui Sebastian în favoarea elementarității naturale. În unele recunoaștem învățăturile lui Nae Ionescu privitoare la fericirea de a te fi născut „bou", „arbore" sau „piatră" : „Unsprezece luni pe an — spune Ștefan Valeriu —, sînt și eu un om grăbit, un om crispat, un om care aleargă, care discută, care rezistă, dar după unsprezece luni, mă duc undeva, departe de oraș, să iau lecții de lene, de la copacul ăla. Uită-te la el. Nu ți se pare că e ceva împărătesc în indiferența lui ? Totdeauna lîngă un pom m-am simțit umilit."

Dar dramele eroilor lui Sebastian nu sînt propriu-zis intelectuale. Aici, oamenii care au văzut „jocul ielelor" suferă fiindcă sînt siliți să poarte o haină roasă sau modestă,

să facă sacrificii spre a putea pleca o lună la munte, să locuiască într-un orășel de provincie și să îndure platitudinea mediului înconjurător, să trezească o indiferență aproape totală pentru preocupările lor. Sebastian ne prezintă dramele *sensibilității* rănite, și nu ale *conștiinței* eroilor lui Camil Petrescu. Sub o intelectualizare incontestabilă, dar numai de atmosferă, reîntîlnim teatrul sentimental. Piesele conduc inevitabil la situații care dezvăluie „micul vis" ascuns al fiecărui personaj. Bogoiu, din *Jocul de-a vacanța,* ar fi vrut să comande un vas și să plutească pe mările îndepărtate. Corigentul Jeff, îndrăgostit de Corina, dorește să o plimbe cu barca măcar o dată, numai el „singur". Udrea, profesorul de muzică, prietenul lui Miroiu, a compus o simfonie și speră să obțină un „corn englez" spre a o putea executa. Pînă și domnișoara Cucu are ambiția ei secretă, să n-o întreacă nimeni în finețea tenului și și-l cultivă, nespălîndu-se pe obraji decît cu zeamă de castraveți.

Modernitatea lui Sebastian este de a ști să scoată o autentică poezie din înduioșarea noastră sentimentală pentru disponibilitățile la visare a unor existențe obscure. Bogoiu, de pildă, dezvăluindu-și tainicile sale reverii, aduce brusc în spațiul scenic briza sărată a imensității oceanice : „*Bogoiu :* Navighez. Da, da, navighez. Vezi tabla asta ? E jurnalul meu de bord. În fiecare zi, în fiecare dimineață, notez temperatura, vînturile, presiunea atmosferică... Umblu cu busola în buzunar și, oriunde aș fi, eu caut nordul... Nimeni nu-și închipuie, domnișoară, din fericire. Altfel n-ar mai fi chip de trăit. Bunăoară, la minister... Știi dumneata cîți țipă la mine ? Bogoiu, unde-i dosarul cutare ? Bogoiu, în sus, Bogoiu, în jos. Ei țipă și eu tac. De unde să știe ei că, în timp ce caută dosarul care s-a pierdut, eu sînt în insulele Azore."

Dramaturgul imprimă dialogului subtile inflexiuni lirice, conduce pe nesimțite intriga către paralelisme creatoare de sugestii simbolice. Mona execută în viața de toate zilele traiectoria cerească a stelei fără nume. Magda îl împinge pe Alexandru cel Mic în rolul de cuceritor, al lui Alexandru cel Mare. Sebastian posedă talentul special de a crea o atmosferă poetică prin rostogolirea replicilor spumoase, spirituale, care înalță în aer cuvintele banale ca

pe nişte baloane străvezii de săpun, păstrînd însă întreaga naturaleţe a vorbirii :

„C o r i n a *(se apropie de el) :* De neînduplecat ?

Ş t e f a n : De granit.

C o r i n a : Şezi *(îi arată şezlongul).*

Ş t e f a n : De ce ?

C o r i n a : Aşa cum eşti în picioare şi de granit, mi-e frică de dumneata. Te rog, şezi.

Ş t e f a n *(leneş, ia loc pe şezlongul lui).*

C o r i n a *(se aşază lîngă el, pe unul din braţele şezlongului) :* Aşa. Un granit care şade e mai puţin fioros. Se poate discuta cu el. I se poate cere o «favoare»." „Atmosfera" poetică a creată şi de un anumit patos. De îndată ce eroii lui Sebastian îşi destăinuie micul vis secret, pun o aprindere contagioasă în a-l detalia. Totul alunecă atunci, imperceptibil, din registrul comic în cel grav. Aşa se întîmplă cînd Ştefan Valeriu îi împărtăşeşte Corinei secretul fericirii, Miroiu o învaţă pe Mona să citească harta cerului, sau Magda discută cu Andronic despre Alexandru cel Mare. Sebastian a preconizat adeseori întoarcerea teatrului la poezie. După el — aceasta, mai ales, a reuşit să facă Giraudoux. Meritul lui principal este că „aduce pe scenă un filon de poezie, de sensibilitate şi de visare. S-ar spune că dincolo de rampă încetează pentru el legea gravităţii, care îi lipeşte pe oameni de pămînt. S-ar spune că, desprinşi dintr-un conformism apăsător şi zilnic, oamenii intră acolo într-o zonă de libertate, de invenţie, de fantezie." *(Ceva despre teatrul lui Giraudoux).* „Singură poezia — scrie iarăşi, cu alt prilej —, un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate reţetele de tehnică, toate poncifele actoriceşti, toate procedeele mecanice — singură poezia este în stare să salveze teatrul" *(„Îngerul a vestit pe Maria", de Paul Claudel).*

Faţă de Camil Petrescu, se poate observa la Sebastian o coborîre sensibilă a revendicărilor intelectuale. În locul „absolutului", eroii acestuia din urmă acceptă să guste măcar o „vacanţă" fericită. Miroiu se mulţumeşte cu o noapte de dragoste a Monei. Singur Andronic iese mai cîştigat ; dar şi el îşi realizează visul printr-o înşelătorie care-l sileşte pe marele om de afaceri burghez să fie un pic darnic cu intelectualii. Sîntem departe de „noocraţia

necesară". Nu mai e valabilă nici deviza „cîtă luciditate, atîta dramă". Dimpotrivă, de astă dată funcționează alta, contrarie : „cîtă iluzie, atîta poezie dramatică".

Faptul scoate la iveală condiționarea teatrului nostru interbelic de către publicul său. E un lucru care se lasă observat chiar și în evoluția pieselor lui Sebastian. Cea mai bine construită, *Ultima oră*, are și minima încărcătură poetică. Situația se prezintă invers în *Jocul de-a vacanța.* Aici găsim poezie din belșug, dar soliditatea dramatică lasă de dorit. Arta de a obține succesul scenic Sebastian a cucerit-o printr-o adaptare, piesă cu piesă, la gustul publicului teatral românesc al epocii.

Că așa stau lucrurile ne confirmă și reacțiile cronicarului dramatic. Acesta, deși protestează mereu împotriva spiritului rutinier al teatrului românesc, arată foarte puțină încredere experiențelor scenice mai îndrăznețe. Expresionismul, dadaismul, cubismul și alte școli ale „insurecției" au produs — crede Sebastian — „focuri de artificii", stinse curînd. Nu mai puțin repede îmbătrînit îi apare și teatrul pirandellian, bazat pe „situații tari", „crime, sinucideri, incesturi, accese de nebunie", și o tratare simplistă a unei probleme psihologice complexe ca dedublarea personalității. Pînă și „teatrul de idei", ibsenian, găsește în Sebastian un opozant. Simpatiile cronicarului merg către operele clasice, verificate, și pieselor de „avangardă", el le opune pe Musset cu *Capriciile Mariannei (Vechi și nou).* Sigur, Sebastian nu e un „tradiționalist", cunoaște strădaniile lui Gaston Batty, Jouvet, Dullin și Pitoeff de a revoluționa arta spectacolului și le arată destulă înțelegere. Dar „conservatorismul", dictat de gustul încercat al lui Jacques Copeau, îi inspiră mai mult respect : „Le tréteau nu" — scena goală, scîndura goală... Se înțelege că o asemenea lege este aspră. Ea îi ia și actorului și poetului orice posibilitate de a trișa. Pe «scîndura goală» nu mai e loc decît pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei" *(Jacques Copeau.)* „Teatrul — recunoaște însă Sebastian imediat — nu iubește legile aspre. Ceea ce este amețitor în teatru este, dimpotrivă, extrema lui ușurință. În nici o altă artă nu există atît de multe și îmbătătoare facilități." *(Ibid.)*

Ca prozator, Sebastian găsește o doză superioară de curaj în a merge împotriva inerțiilor vremii. Gusturile

lui se îndreaptă mai decis în roman către formulele noi. Începînd chiar cu articolele sale de debut din *Cuvîntul*, întîlnim exprimate deschis asemenea preferințe. Sebastian consideră că romanul, ca gen prin excelență epic, tinde să dispară. În schimb, își caută o nouă existență sub semnul „panlirismului", propriu întregii literaturi moderne, rezumîndu-se să fie „pur patetism", adică să-și scoată integral expresia dintr-un „dinamism interior".

Împotriva acestei direcții, dar numai aparent, ar merge André Gide. Interesul acordat de el „actului gratuit" și „faptului divers" duce la eliminarea tuturor motivărilor psihologice, filozofice, morale, sociale, istorice din stricta „anecdotică", ilustrînd ambiția realizării „romanului pur". Dar și Gide urmează o estetică „panlirică", fiindcă, părăsind orice logică exterioară a narațiunii, renunțînd a-i imprima o gradație și un deznodămînt, se supune, fără să-și dea seama — susține Sebastian —, impulsurilor inconștientului și, deci, extremei subiectivități. Nimeni însă, de la Balzac, n-a revoluționat mai profund genul ca Proust. El e creatorul primului mare „roman liric", în care întreaga mișcare epică ascultă doar de asociațiile capricioase ale memoriei afective. Și Joyce îl cucerește pe Sebastian, pentru că, în *Ulysse*, „procesul scrisului se identifică cu al cugetării" și „meșteșugul romancierului terorizat de tehnici, proporții și dimensiuni echilibrate" apare „searbăd" comparat cu fermentul acestei cărți... un „elan interior viu cît viața însăși". Printre idolii tînărului foiletonist al *Cuvîntului* se numără și Unamuno, precum și Virginia Woolf, alți doi deschizători de drumuri noi în arta narativă.

Ca prozator, Mihail Sebastian debutează cu *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), o carte de factură net gidiană. Sînt niște însemnări atribuite unui necunoscut, care le-ar fi redactat inițial în franțuzește. Autorul pretinde, în maniera convențională, romantică, a fi extras și tradus paginile dintr-un carnet, cu „coperți negre, lucioase, de mușama", uitat pe podul Mirabeau etc. Dar în ele, îndărătul atitudinilor gidiene, se lasă ușor ghicit învățăcelul lui Nae Ionescu. Iată-l proclamînd „disponibilitatea", „imoralismul", plăcerea „rupturilor" : „...Niciodată nu m-a urmărit un cuvînt spus, un surîs sau un spasm". „Mușc dintr-un măr atîta cît am poftă, pe urmă, cînd m-am săturat, îl

arunc." „Toate noţiunile care fac traiul posibil şi convenabil eu le păstrez ca să mă amuz. Just-injust, bun-rău, frumos-urît, moral-imoral — toate acestea sînt fără înţeles, fără adevăr, fără adîncime. Nu cred în nici una din mizeriile astea." Dar nevoia dezintoxicării de livresc a autorului *Nuriturilor terestre* („E multă vreme de cînd am renunţat la bibliotecă...") ia deseori turnura înverşunării anti-intelectualiste naieionesciene : „Păstrez din vechile mele pasiuni o mare aversiune : Descartes... Am mai spus-o cred (căci e unul din cele mai sigure adevăruri ale mele), eu nu sînt un om moral şi îmi bat joc de asemenea distincţii. Dar cred în nebuni, şi în eroi, şi în sfinţi. Pe acest Descartes îl urăsc, fiindcă nu numai că n-a fost din tagma lor, dar nici măcar n-a avut vreodată, nu, n-a putut să aibă fiorul de a presimţi sfinţenia. Era un grădinar."

Apare şi nostalgia existenţei „pure", „animalice", lipsite de orice intervenţie stînjenitoare a intelectului, ca în întîlnirea cu iepurele sau veveriţa, noaptea, pe drumul spre Balbec : „Plouase şi mirosea a plantă strivită. I-am văzut doar ochii, strălucitori, precişi, neîntrebători. Ne-am privit unul pe altul, de la animal la animal, şi am fost fascinat să fiu în momentul acela egal cu el, în conştiinţa mea şi a lui."

Nu lipseşte nici speranţa învăţăceilor lui Nae Ionescu în factorul providenţial : „Dacă preţuiesc ceva în spectacolul propriei mele existenţe — scrie proprietarul carnetului, gîndind ca Emil Cioran sau Mircea Vulcănescu —, este o anumită dispoziţie, pe care cred că o am specială, pentru a recunoaşte şi accepta un miracol. Nu exclud nimic din posibilităţile vieţii, absolut nimic, şi aştept o zi în care miracolul, un miracol, se va împlini."

Cu asemenea însemnări fragmentare, indiferent cît datoresc ele lui Gide sau „trăirismului" dîmboviţean, Sebastian construieşte o psihologie plauzibilă, în care prinde bine dezabuzarea şi neliniştea „noii generaţii". Remarcabilă e facultatea de a imprima autoanalitismului fin, precis, aforistic, în tradiţia moraliştilor francezi, un autentic patetism interior, scos din sondarea sentimentelor abisale, şi sinceritatea brutală imprimată permanent mărturisirilor. De asemenea, cartea, concepută ca un „jurnal" foarte liber,

anunță factura confesivă, în spiritul esteticii „autenticității“, a epicii lui Sebastian.

Primul său roman propriu-zis e *Orașul cu salcîmi,* publicat în 1935, dar terminat la începutul anului 1931. Aici întîlnim, ca în *Les Faux Monnayeurs,* un mediu prin excelență gidian, de adolescenți care fac diferite „experiențe“ ale vîrstei lor dificile. Adriana înregistrează cu o mîndrie secretă semnele împlinirii ei fiziologice nubile și-și descoperă brusc o prietenă în singura colegă pentru care, la fel, „au înflorit salcîmii“. Cîțiva liceeni din jurul lui Gelu intrigă fetele prin gesturi distante și comportări misterioase. Unul dintre ei, Victor, dispare de acasă ; aflăm apoi că trăiește ascuns în mansarda prefecturii, unde amicii săi îi aduc alimente, cărți și-l vizitează conspirativ. Prin Cecilia, rudă cu Gelu, Adriana ajunge să fie introdusă în cercul complicilor lui Victor. Un personaj tipic gidian e Buță, rișcarul eliminat din liceu, colindător toată noaptea de străzi și localuri rău famate. Cititor pasionat, care fură cărți rare, el se amuză a-și umili companionii, oferind premii cui mănîncă două kilograme și jumătate de plăcintă sau își scoate șireturile și le înșiră pe trotuar.

Ca în *Les Faux Monnayeurs,* apeluri tulburi traversează orizontul adolescent. Între o maică, soeur Denise, și eleva ei favorită, „galbena Lucreția“, există raporturi inavuabile. Cînd fata e căsătorită de părinți, călugărița se sinucide. Pe de altă parte, Lucreția își respinge mereu, cu silă și spaimă, soțul din dormitor. Sebastian a publicat, ca André Gide, și un „jurnal de roman“ la *Orașul cu salcîmi.*

Cartea se organizează însă mai mult dincolo de aceste „experiențe“, în jurul unui studiu reușit al feminității. Adriana face cu Gelu o „școală sentimentală“ și erotică, spre a deveni, pînă la sfîrșit, soția lui Paul Mlădoianu, vărul de care fusese prima oară în viață îndrăgostită. Fină e surprinderea oscilației între veritabila atracție amoroasă și substitutele ei de tot felul (curiozitate, vanitate, fascinație a celebrității în episodul cu compozitorul Cello Viorin etc.).

Sebastian a recomandat mereu tinerilor să învețe meseria de romancier, observînd mediul provincial. Aici ei pot găsi un adevărat „laborator de umanitate“,

pentru că „lucrurile se întîmplă pe mici dimensiuni, simplificate, încetinite, reduse", „dramele sînt vizibile şi comune", iar evenimentele apar judecate sub unghiul colectiv, reclamînd deci în relatarea lor „prudenţă" şi „discreţie".

Oraşul cu salcîmi nu insistă asupra ambianţei provinciale, dar aduce cu ingeniozitate o imagine patinată a ei, în promenada de sîmbătă seara, recepţia la prefectură sau excursiile tinerilor îndrăgostiţi „între vii". Lecţia de stăpînire i-a fost neîndoios folositoare romancierului, care are o anumită aplecare spre îngroşarea caricaturală, aşa cum rezultă din portretele finale degradate ale distinsei Elisabeta Donciu şi nerealizatului Cello Viorin. De efectul strident al unor asemenea accente cartea se salvează printr-o poezie întristată a adolescenţei osîndite să-şi cunoască inevitabilul sfîrşit. Nota aceasta dureroasă de aducere crudă la realitate o anunţă admirabil imaginea lui Buţă luat la armată, tuns chilug şi în uniformă verde soldăţească.

Femei înglobează sub titlul de „roman", practic, patru nuvele, legate doar printr-un personaj comun. El poartă acelaşi nume ca eroul *Jocului de-a vacanţa,* Ştefan Valeriu ; e un tînăr medicinist român, care-şi face studiile la Paris şi are diverse aventuri erotice. Gidiană rămîne numai tendinţa de a înfăţişa relaţiile amoroase ca pe nişte „experienţe", eroul păstrînd tot timpul o distanţă contemplativă şi o luciditate critică în demersurile sentimentale. Încolo, avem cîteva studii inteligente, analitice, de suflete feminine, urmărite trăindu-şi impulsurile pasionale. D-na Marthe Bonneau, la vîrsta resignării înţelepte, ştie să-şi înfrîneze pornirile şi să prefere actelor consumate parfumul virtualităţii. Renée Rey e femeia care se defulează de o căsnicie istovitoare într-o adevărată furie carnală, pentru a-şi relua, după consumarea aprinderilor erotice, existenţa conjugală curentă. Odette Mignon, fata modernă, se comportă în dragoste „sportiv", înlăturînd orice preparative îndelungi. Emilia, deşi e făcută toată din „luxaţii", ne oferă spectacolul mişcător al împărtăşirii destinului feminin, fie şi sub aspectul lui exclusiv tragic, pentru că, după ce a cunoscut iubirea, moare născînd. Maria, făptura distinsă şi inteligentă, are

nevoie de o prietenie amoroasă intelectuală, spre a-și compensa frustrările la care o condamnă atașamentul pentru inconstantul și sumarul Andrei. Arabella întruchipează cumințenia feminină silită să ducă o viață boemă. Cea mai bună bucată e *Maria,* unde însușirile de analist ale lui Sebastian sînt valorificate din plin. *Arabella* prezintă, însă, calități superioare, sub raportul ineditului materiei psihologice studiate și al mediului de circ și varieteu internațional.

G. Călinescu și alții i-au reproșat lui Sebastian că nu reușește să localizeze îndeajuns lumea de care se ocupă. Dimpotrivă, merită — cred — elogii, facultatea prozatorului de a fixa cu rară suplețe, fără colorit excesiv, dar în tenta exactă, o culoare locală, adesea foarte diferită. Atmosfera care domnește într-o pensiune elvețiană, o mansardă pariziană, un apartament elegant bucureștean sau o cabană turistică, este evocată excelent, și reproșurile amintite par azi a fi dictate de o estetică a pitorescului. Nuvelele lasă — cum remarca Perpessicius — și o senzație amară comună, înrudită cu aceea trezită de „fragmentele dintr-un carnet găsit". Peste dezabuzarea programatică a eroului, sensul eșecului vine să marcheze invariabil și dezolant toate aceste „experiențe sentimentale.

Cea mai gidiană carte a lui Mihail Sebastian este însă *De două mii de ani.* Parcurgem acum un veritabil „roman-jurnal", în care autorul urmărește să facă nu literatură, ci, conform esteticii „autenticității". să se caute pe sine prin actul scrisului. *De două mii de ani* are înrudiri intime cu cărțile confesive ale reprezentanților „noii generații", Mircea Eliade *(Șantier),* C. Fîntîneru *(Interior),* Octav Șuluțiu *(Ambigen)* etc. O comună înfrigurare în scrutarea destinului și teamă de a trece pe lîngă „viața adevărată", o obsesie a „salvării" din banalitatea existenței cotidiene le stăpînește. „Gidiană" e aici întreaga substanță a romanului.

Mihail Sebastian a condamnat adeseori obiceiul prost de a găsi personajelor literare faimoase corespondențe în viață *(De la Proust la roman romanțat ; Romanul cu cheie).* Sigur că romanul *De două mii de ani* nu e autobiografie, ci ficțiune. Dar autorul a pus foarte mult din

existența sa proprie în carte, deghizînd numai puțin faptele. Îndărătul profesorului Ghiță Blidaru, oricine îl ghicește pe Nae Ionescu, după cum ideile arhitectului Mircea Vieru în problema specificului național ne trimit îndată la Camil Petrescu. Și alte personaje, S.T. Haim sau Ștefan Pîrlea, împrumută trăsături ale unor figuri bucureștene cunoscute. Insertiile de fapte reale aparțin însă esteticii „autenticității", și nu trebuie să-l identificăm neapărat pe autor cu eroul principal. Acesta e un tînăr intelectual evreu, originar dintr-un port dunărean, student în drept inițial, trecut apoi la arhitectură, după sfaturile profesorului Blidaru. Terminîndu-și studiile, lucrează pentru compania petroliferă Rice, face un stagiu pe șantierele societății din apropierea Uioarei, e trimis ulterior în Franța și se întoarce acasă cînd bîntuie din plin criza economică. În reflecțiile eroului revin mereu ecourile condiției sale. Jurnalul se referă, în această privință, la trei momente distincte. Primul e al unor violente agitații studențești din anii '22. Al doilea coincide cu o perioadă relativ calmă. Ultimul, după venirea lui Hitler la putere, se situează iarăși într-o epocă de recrudescență a manifestațiilor huliganice. Momentul de liniște cuprinde și cea mai multă viață obiectivată : mica lume de pe șantierul Uioara, dramele cîtorva ființe din preajma eroului ; cuplul Duncan, tînărul Dogany, chipeșul Marin Dronțu. În celelalte părți, paginile confesive, de reflecții pe tema „problemei evreiești", primează.

Mihail Sebastian a avut ambiția să înfățișeze o suferință „eternă", „metafizică" a personajului său. De aceea a ales momente politico-sociale diferite ca tensiune, spre a arăta că drama e „interioară" și nu încetează niciodată. Pusă astfel, în afară de orice context istorico-social și absolutizată iraționalist, problema apare, firește, insolubilă. Ea nu diferă fundamental de felul în care o trata Nae Ionescu, prin 1928, cînd îi dădea lui Mihail Sebastian iluzia că o abordează cu o mare „înțelegere". Dar în prefața romanului, nesfiindu-se să recurgă, ca și altădată, la cele mai grosolane sofisme, mută brutal „eterna suferință" în planul istorico-social și o justifică prin defectele „înnăscute" ale evreilor și „păcatul" lor iremisibil de a nu-l fi recunoscut pe Messia. Sebastian a greșit acceptînd sistemul

de gîndire primejdios al lui Nae Ionescu, nereuşind să-i surprindă din capul locului profundul substrat ultrareacţionar. Pe urmă, se mira zadarnic cum profesorul putea vira în opinii cu 180°.

Romanul are însă marele merit, subliniat de criticii obiectivi (Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Octav Şuluţiu şi I.I. Cantacuzino), că nu caricaturizează nici o poziţie, păstrează o sinceritate mişcătoare şi-l înfăţişează pe erou trăindu-şi dilemele torturante, chiar cînd au la raădăcină orbiri grave. În clar asupra problemelor, personajul lui Sebastian, reprezentativ pentru o anumită mentalitate a vremii, n-ar fi existat. Aşa îşi păstrează autenticitatea omenească, zbătîndu-se între tezele expuse de neliniştiţii S.T. Haim, Sami Winkler, Abraham Sulitzer, profesorul Blidaru, raţionalistul Vieru, instinctivul Pîrlea sau terestrul amic Dronţu. I s-a imputat autorului că a redus personajele la nişte abstracţiuni filozofice. E inexact, figurile păstrîndu-şi tot timpul individualitatea, ba, în cazul lui Dronţu, Dogany sau S.T. Haim, avînd chiar destulă culoare. Că sînt caracterizate mai mult prin concepţiile lor nu trebuie să ne surprindă într-un roman ideologic.

Puterea de problematizare intelectuală a vieţii susţine în primul rînd cartea. Dar ideile ţîşnesc mereu din conştiinţe puternic sensibilizate şi au un accent pasional, care conferă romanului acel patetism cuceritor. A fi păstrat, pe de altă parte, măsură, luciditate autentică, simţ al nuanţelor, duioşie, într-o asemenea climă fierbinte, constituie iarăşi o rară calitate a cărţii. În plus, de o remarcabilă frăgezime sînt şi notaţiile destinate să evoce spaţiul dunărean, atmosfera casei părinteşti, mediul cosmopolit al societăţii petrolifere ori peisajul parizian. E aproape de necrezut cum fanatismele epocii au provocat atîta miopie, încît acest roman admirabil să devină obiectul unor inimaginabile injurii. Enorma rea-credinţă care le-a iscat i-a dat lui Sebastian ocazia să aibă ultimul cuvînt în potopul acuzaţiilor, prin simpla lor contrapunere anulantă. Volumaşul *Cum am devenit huligan* dezvăluie în autor un nebănuit polemist, cu vervă dialectică şi replică rece, tăioasă, priceput să desfăşoare o strategie bine gîndită şi să o conducă fără şovăire către efectul strivitor final.

Dacă Mihail Sebastian a fost huiduit pentru *De două mii de ani,* în schimb a cules numai laude la publicarea romanului *Accidentul.* Acesta are într-adevăr calitățile unei scrieri mature, nu conține nici o stridență și e compus ireproșabil. Ca în opera dramatică însă, limpezirea, ordonarea se realizează cu prețul scăderii sensibile de acuitate problematică. *Accidentul* e o carte mai bine scrisă decît *De două mii de ani,* dar mai puțin interesantă. Romancierul se mulțumește de astă dată cu o istorie foarte simplă : Paul, eroul principal, pierde gustul de viață din cauza unei iubiri nefericite pentru pictorița Ann. E salvat însă de o altă femeie, Nora, pe care o cunoaște cu prilejul unui accident de tramvai al acesteia, o însoțește cîteva săptămîni la munte și, acolo, învață să schieze. Nu Gide, ci Proust îi slujește acum de model autorului. El își propune să trateze o temă care privește așa-numitele „intermitențe ale inimii", fiindcă urmărește procesul stingerii unei pasiuni, așa cum se petrece în *Albertine disparue.* Dar avem de a face cu un proustianism foarte cumințit, redus aproape la analitismul tradițional. Singurele noutăți sînt reacțiile sufletești imprevizibile dictate de inconștient ; Paul „recade" pe neașteptate în descurajarea lui de cîteva ori, cînd am fi crezut că s-a vindecat complet. Altfel, cartea e foarte clar construită, fără abateri de la schema geometrică inițială a acțiunii. Acolo unde autorul simte că insistența analitică riscă să plictisească, introduce și o mică poveste romantică, vag tenebroasă, cu mama decedată a tînărului sas Gunther și idila ei, încheiată tragic. *Accidentul* e un roman psihologic și totodată sportiv. Zăpezile carpatine și plăcerile schiului sînt celebrate cu netăgăduit talent. E remarcabilă — cum nota G. Călinescu — sugestia extraordinară de „alb" exaltant a cărții.

Și gusturile lui Sebastian în materie de roman trădează, cu timpul, o cumințire. „Mă întorc continuu și ascultător la Stendhal" — îl surprindem mărturisind. După ce văzuse în „panlirism" tendința principală a epocii, învață de la Henri Beyle că „lirismul e o noțiune neartistică". Chiar recitind *În căutarea timpului pierdut* ajunge să prețuiască „nu psihologia proustiană, nu estetica proustiană, nu filozofia, nu tehnica artistică, nu stilul, ci pur

şi simplu lumea, societatea, oamenii pe care acest creator de viaţă îi însufleţeşte, dîndu-le atîtea resurse intime de tragic şi comic“ *(Creatorul de oameni, Cuvîntul,* 20 nov. 1932).

Poate mai interesant chiar decît romancierul e eseistul. Sebastian a început prin a fi un condei publicistic căutat pentru ideaţia bogată, exuberantă, febra mentală şi stilul alert, necăznit. De nu puţinele probleme pe care a reuşit să le agite spiritul vioi al eseistului am vorbit şi pînă acum : „teatrul cu punţile tăiate“, „descompunerea romanului“, „actul gratuit“, „panlirismul“. Multe altele pot fi încă citate : „între experienţă şi temperament“, „document, critică şi actualitate“, „umor şi comic“, „cum mor revoluţiile literare“ etc. Reflecţiile lui Sebastian pe marginea cărţilor au un puternic accent personal. Foiletonistul face din comentariul critic tot o formă de confesiune, lecturile constituind pentru el iarăşi „experienţe“ existenţiale. Cronica la un volum de versuri al lui Camil Baltazar începe cu mărturisirea „fervorii“ pe care i-a purtat-o Mihail Sebastian poetului din liceu : „Cine ştie ce se cheamă o pasiune literară de colegian va înţelege cîtă intoleranţă, cîtă violenţă, cîtă agresivitate intră în apărarea ei. N-am făcut moarte de om pentru nimic, cel puţin pînă în ziua de azi, dar pentru poezia lui Baltazar e probabil că aş fi făcut, ceea ce mi-ar fi dat dreptul să invoc în apărarea mea cazul de legitimă apărare. Într-adevăr, poezia aceasta era lumina prin care citeam pe atunci orice altă carte, era scutul pe care îl puneam înaintea propriei mele simţiri“ etc. *(Camil Baltazar : „Întoarcerea poetului la uneltele sale“).*

În legătură cu *Maitrey* de Mircea Eliade, declară : „Cartea aceasta îmi deschide atîtea porţi intime, încît a vorbi despre ea mi se pare un act de proprie devastare. Nu e o lectură pe care o judec. Este un ceas de viaţă proprie asupra căruia sînt silit să fac un oribil referat.“ *(Mircea Eliade : „Maitrey“.)*

Pentru Sebastian, „prima carte a lui Blecher a fost — ne asigură din nou — mai mult decît o lectură : a fost o întîlnire“. Comentînd romanul *Ioana* de Anton Holban, un cuvînt îl face să explodeze : „A clarifica ! Este o tragică păcăleală a acestor doi eroi — Ioana şi

iubitul ei — care din exces de atenţie mai rău îşi umbresc viziunea vieţii. În fond, curiozitatea lor psihologică este o lipsă de vitalitate, o inaptitudine de a trăi, o deformare lentă, dar probabil iremediabilă. Viaţa presupune înainte de orice oarecare indiferenţă faţă de tine însuţi. Să te laşi puţin în voia lucrurilor, să le cuprinzi şi să te laşi în acelaşi timp împins de ele, să calci cu oarecare brutalitate înainte, fără a ţine seama prea mult de lucrurile pe care le striveşti în trecere. Altminteri, a trăi este intolerabil." *(Anton Holban : „Ioana".)*

Sebastian e un cititor inteligent, pasionat, al cărui spirit intră repede în efervescenţă şi nu e niciodată mulţumit cu ce a reuşit să comunice din „trăirile" lecturii. Criticul apare mereu copleşit de idei şi sentimente, adaugă post-scriptum-uri la articole, constată, dezolat, că n-a izbutit să spună lucrurile dorite şi făgăduieşte să revină. Stîrneşte aproape întotdeauna interes prin observaţia originală. La Hortensia Papadat-Bengescu ne cheamă să urmărim tehnica teatrală, după care autoarea îşi mişcă personajele. În Al. O. Teodoreanu se străduieşte să dezvăluie partea sufletească umbrită a umoristului. Pe Camil Petrescu îl elogiază, în primul rînd, fiindcă a ştiut să creeze „o femeie de geniu" : Doamna T.

În ciuda unghiului recunoscut subiectiv al comentariului, judecăţile critice ale lui Sebastian sînt drepte, păcătuind doar printr-o anumită pierdere de măsură, din cauza înflăcărării cu care ajung să fie întărite afirmaţiile sau negaţiile : „*Însemnările unui belfer* desfid rigiditatea genurilor literare. Ce sînt aceste pagini ? Eseu ? Pamflet ? Memorii ? Jurnal intim ? Articol de ziar ? Cîte puţin din toate. Dar mai ales altceva : o carte admirabilă de proză românească." *(Un belfer.)* „Niciodată exerciţiul criticii nu mi s-a părut mai sterp. Comentarii, comentarii... Ştiu atît de bine că există în *Maitrey* un punct de foc pe care nici eu, nici nimeni nu-l va capta !" *(Mircea Eliade : „Maitrey".)* „Nu poate fi vorba de existenţă în cazul d-lui Stănoiu. Nu i-am fi cerut nici bun-gust, nici tact, nici măsură. Am fi acceptat să fie vulgar — ceea ce este

pînă la desfrîu. Am fi acceptat farsa cea mai grosolană, gluma cea mai trasă de păr, situaţiile cele mai absurde — cu condiţia minimă ca în toate acestea să fie şi o urmă de simţ comic.

Dar d. Damian Stănoiu e un umorist fără umor, fără vervă, fără invenţie, fără spirit şi fără talent." *(Damian Stănoiu : „Pensionarii".)*

Cu o sensibilitate a vremii lui foarte ascuţită, gata să jure oricînd pe Proust, Gide, Unamuno, Joyce sau Virginia Woolf, educat în gusturi la şcoala mandarinilor intelectuali francezi din jurul *N.R.F.*-ului, Mihail Sebastian nu agreează, curios, avangardismul.

Despre Ilarie Voronca are păreri foarte proaste, amendate oarecum doar atunci cînd recenzează volumul *Petre Schlemihl.* Cît priveşte cercul *Contimporanul,* crede că „a grupat în jurul unor autentice valori aparţinîndu-i exclusiv (adică Ion Barbu, Ion Vinea, Brâncuşi şi Marcel Iancu) farsori şi escroci, sau numai oameni complet lipsiţi de Dumnezeu şi de talent". Între aceştia s-ar număra şi Victor Brauner şi Stephan Roll. Preferinţele criticului merg către literatura „esenţialistă", de „patetism interior", scrisă sub semnul „misticii" sau „sexualităţii", cele două tendinţe dominante ale epocii, după Sebastian. Îl entuziasmează astfel cărţi ca *Patul lui Procust, Ioana, Maitrey, Huliganii, Întîmplări în irealitatea imediată.* E încîntat însă şi de *Adela,* savurează *Însemnările unui belfer* şi se delectează cu *Jurnalul Katherinei Mansfield.* „Esenţialistul" face dese popasuri odihnitoare în literatura de fineţi psihologice ; fascinatul de sentimente abisale gustă opera limpezitoare şi ordonatoare a raţionalismului cartezian ; „neliniştitul" se cufundă cu voluptate în universul echilibrat al clasicismului.

Pe Sebastian şi-l dispută deopotrivă : fervoarea şi luciditatea, senzualitatea şi spiritul speculativ, elementaritatea şi rafinamentul. De aceea revenea el mereu la Stendhal, a cărui artă — cum spune — constă din „pasiune şi reflecţie". L-a iubit pentru că „înclinările lui contrarii se îmbină fără distincţie într-un singur gest, într-o singură vorbă. Poate să fie în acelaşi timp impe-

tuos și timid ; poate să fie emoționat și prudent ; poate să fie sincer și să pozeze. Se lasă în voia întîiului elan și se oprește în fața întîiei bănuieli. E logic și e pasionat. E impulsiv și sobru." *(Literatura lui Stendhal.)*

Beletristica lui Sebastian, optînd, prin obiectivare, între astfel de solicitări contrarii, s-a realizat cu inevitabile pierderi. Confesivă, fără reticențe, eseistica — ascultînd simultan toate impulsurile sufletului său oscilant — ni-l prezintă mai întreg. Poate că opera majoră a scriitorului e întinsul lui *Jurnal,* rămas în manuscris.

II. CRITICA

Dacă dramaturgia noastră nu prea străluceşte de-a lungul epocii interbelice, în schimb critica și eseistica sînt la înălţimea poeziei şi prozei. Lucrul era şi de aşteptat : o bogată producţie literară de calitate subţiază gustul şi stîrneşte comentarii inteligente. E apoi greu de crezut că procesul creator putea atinge o asemenea amploare şi da atîtea roade fără concursul unei critici avizate şi stimulatoare.

Peisajul literar se schimbă simţitor şi în acest domeniu, curînd după război. În anii anteriori, dominase la noi o „critică de direcţie". Iorga, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu fuseseră toţi ideologii unor orientări precise, pe care s-au străduit să le imprime literaturii noastre. Îi interesa, prin urmare, mai puţin individualitatea diferitelor opere, cît ce linie de mişcare trădau acestea luate la un loc. Ei se osteneau doar ocazional şi foarte rareori să examineze sistematic cărțile apărute, să întreprindă analiza lor amănunţită. Nici unul n-a făcut „cronică literară", propriu-zisă. Ibrăileanu își intitula astfel lungi studii sporadice, despre cîte o carte care-i plăcea. Densusianu se mulţumea cu nişte scurte notiţe de minimalizare a rivalilor poetului Ervin. Singur Mihail Dragomirescu a ţinut o „cronică" regulată, dar... dramatică.

Foarte repede, însă, după război, întîlnim o cu totul altă situaţie. Critica devine precumpănitor „profesionistă", foiletonistică. În primul plan trece acum nu articolul de direcţie, ci comentariul la obiect. Atenţia se concentrează pe cernerea producţiei literare abundente, prin sita deasă a judecăţilor de valoare severe, dar cum apar numeroase

cărţi, evident, reuşite, creşte considerabil şi interesul pentru caracterizarea lor exactă. Critica e preocupată să scoată la iveală nota diferenţială a operelor, să definească talentele, să descrie principalele personalităţi creatoare.

„Cronicarii literari“ : Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Octav Şuluţiu, dau acum tonul. Ei stabilesc practic aprecierea de care se bucură în cercurile literaţilor scrierile publicate. Simptomatic pentru procesul profesionalizării criticii româneşti, după primul război mondial, este faptul că aproape nici unul din reprezentanţii ei de seamă (pe lîngă cei citaţi înainte, George Călinescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu, Mihail Sebastian) n-au scăpat fără a face măcar o vreme „cronică literară“. Regula o infirmă doar Eugen Lovinescu, care a rămas ultimul mare critic de direcţie al vremii. Iorga, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu continuă, bineînţeles, şi ei să scrie ; influenţa lor însă asupra evoluţiei literaturii interbelice e aproape nulă ; ce autor nou îşi datoreşte reputaţia intervenţiilor vreunuia dintre ei ?

Dar, pînă la urmă, chiar activitatea lui Lovinescu ilustrează scăderea bruscă a importanţei criticii de direcţie în epocă. După ce s-a războit intens, prin anii '27, pentru sincronizarea noastră cu tendinţele literaturilor occidentale, el şi-a îndreptat îndeosebi atenţia către aprecierea talentelor ivite între timp şi stabilirea notelor caracteristice ale scriitorilor contemporani din toate grupările. Eugen Lovinescu a făcut practic cronica literară cea mai cuprinzătoare, deghizată însă sub forma portretelor sintetice de autori, cu judecăţi concentrate referitoare la operele lor. Mihai Ralea, şi el, pare doar un critic de direcţie. E suficient să-l privim mai îndeaproape ca îndărătul articolelor lui de îndrumare să iasă la iveală îndată eseistul cu gustul asociaţiilor sugestive, neaşteptate şi talentul formulărilor aforistice.

Critica noastră se şi specializează considerabil în epoca interbelică. Dacă primul plan îl deţine „foiletonistica“ periodică pe marginea cărţilor apărute, alte forme se impun şi ele, la rîndul lor. Întîlnim astfel o critică „universitară“, erudită, cu perspectivă istorico-comparatistă pronunţată şi aparatură vastă, teoretică, aşa cum o va practica Tudor

Vianu. La antipodul acestui tip de comentariu, descoperim judecățile poeților și prozatorilor care, ca Ion Barbu sau Camil Petrescu, se pricep să-și exprime opiniile asupra altor sciitori într-o manieră foarte personală, percutantă. Unei asemenea critici speciale, a „creatorilor“, G. Călinescu i-a dat o strălucire fără seamăn, îmbinînd o sensibilitate și imaginație puțin comună cu pregătirea și iscusința omului de meserie.

În sfîrșit, perioada interbelică este la noi epoca înfloririi eseisticii, care-și află în Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Mircea Eliade, Mihail Sebastian sau Eugen Ionescu un șir întreg de slujitori admirabili. Tot acum se produce în critica noastră și o evidentă deplasare de poziții. Autoritatea lui Maiorescu suferise zdruncinarea cea mai serioasă între anii 1900 și 1916, dominați de sămănătorism și poporanism, amîndouă curente violent ostile autonomismului estetic. Pînă la război, cuvîntul hotărîtor în orientarea literaturii române îl avuseseră Iorga și Ibrăileanu, adepți — și unul și celălalt — ai tendenționismului gherist, fie că-i dădeau o coloratură națională sau socială. După 1918, criticul cel mai de prestigiu devine E. Lovinescu, principalul urmaș al lui Maiorescu. Dar și restul numelor cu greutate în critica vremii, Paul Zarifopol, Tudor Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu, aparține unor partizani ai autonomismului estetic. Pe Gherea, după Ibrăileanu, îl continuă de astă dată numai Mihail Ralea.

Epoca interbelică este, așadar, în critică, o perioadă de restabilire categorică a autorității lui Maiorescu, oricîte lovituri grave vor primi principiile autonomiste, pe măsură ce se va intensifica procesul fascizării vieții culturale. Cei care au combătut, de la început și în continuare, fără a obosi, presiunile obscurantiste crescînde au fost, bineînțeles, urmașii militantismului democratic gherist : Ibrăileanu, Ralea, Suchianu ș.a. Dar e semnificativ pentru spiritul vremii că atunci cînd se vor opune atentatelor brutale împotriva independenței lor spirituale, criticii de altă formație au să-și stringă spontan rîndurile îndărătul aceluiași nume ilustru, al mentorului „Junimii“.

Numeroasele şi însemnatele contribuţii literare de după 1920 au reclamat o deplasare a atenţiei către *calitatea* operelor şi *personalitatea* autorilor. Întîiul efect a fost un moment *impresionist* care, inaugurat de Lovinescu, s-a prelungit în foiletonistica lui Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu ş.a. Dar o nevoie crescîndă de consistenţă şi certitudine nu întîrzie să se arate. Impresionismul începe să fie atacat de Şerban Cioculescu, să primească epitete dispreţuitoare din partea lui G. Călinescu, să trezească adversitatea spiritelor cu o pregătire filozofică solidă, ca Tudor Vianu, pînă cînd ajunge să-l repudieze Lovinescu însuşi. De fapt, cerinţa mai adîncă a literaturii române este să-şi dezvăluie bogăţia sensurilor adunate în numeroase opere majore pe care le-a realizat, să obţină valorificarea lor superioară, graţie unei critici pricepătoare, creatoare, capabile a deschide perspective inedite lecturii. Căutarea sincronizării acesteia, peste momentul impresionist, cu o exegetică modernă, de „profunzime“, se face simţită, dar capătă concretizare mai ales în istoriografia literară. Ea readuce clasicii noştri în actualitate, prin studii ample, concepute cu o optică nouă. Arhivistica seacă, adunarea migăloasă a informaţiilor de orice ordin, cearta pe amănuntul biografic fără nici o importanţă cedează pasul *interpretării*. Accentul cade mereu mai stăruitor pe o viziune integratoare, care poate însufleţi construcţia critică, dîndu-i coeziune şi putere de convingere. După ce Lovinescu pregătise terenul prin „revizuirile“ sale, începutul l-a făcut Tudor Vianu cu *Poezia lui Eminescu* (1930). Urmară apoi lucrările fundamentale, realizate de G. Călinescu. Astfel, în 1932, apăru *Viaţa lui Mihai Eminescu,* întregită patru ani mai tîrziu de cele cinci volume consacrate operei poetului. Altui mare clasic îi veni curînd rîndul să fie comentat cu o egală comprehensiune ; în 1938, G. Călinescu, iarăşi, publică *Viaţa lui Creangă.* Doi ani mai tîrziu, Lovinescu dă o monografie în două volume compacte despre *Titu Maiorescu* (1940). Tot acum vede lumina tiparului *Viaţa lui I.L. Caragiale* (1940) de Şerban Cioculescu. Aceeaşi optică nouă, modernă, străbate şi cîteva lucrări istorico-literare, destinate prin factura lor netradiţională să işte discuţii aprinse şi chiar scandal. Cu nu puţine reacţii iritate a fost primită *Istoria*

literaturii române contemporane, 5 vol. (1926—1929) de E. Lovinescu. O altă construcţie critică, mult mai temerară, dezlănţui în 1941 o adevărată furtună. Aşa îşi începu gloriosul destin *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu. Gustul pentru o critică exegetică, consacrată unor interpretări aprofundate, se extinde şi asupra autorilor contemporani. Tudor Vianu publică astfel un *Ion Barbu* în 1935 ; Pompiliu Constantinescu scrie o carte despre făuritorul *Cuvintelor potrivite : Tudor Arghezi* (1940). Aceluiaşi autor, Şerban Cioculescu îi consacră volumul *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* (1946).

În sfîrşit, trebuie notat că, între cele două războaie, critica este aproape integral sincronizată cu literatura epocii. Sigur, scriitorii noi au întîmpinat şi rezistenţe, adesea foarte îndîrjite (T. Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu etc.). Ele nu s-au datorat însă criticilor afirmaţi după război, ci unor spirite ca N. Iorga, G. Ibrăileanu, Bogdan-Duică ş.a., prin care mentalitatea antebelică avea să se prelungească, supravieţuind. În schimb, Lovinescu, Zarifopol, Tudor Vianu, Ralea, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian, Octav Şuluţiu sînt toţi deschişi la noutate. Aşa se explică receptarea critică, relativ rapidă, a atîtor scriitori de o noutate derutantă sub raportul expresiei, ca Tudor Arghezi, Ion Barbu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Vinea, Felix Aderca, Ilarie Voronca. Mai mult, vestitorii noilor generaţii (Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Eugen Jebeleanu, Virgil Gheorghiu, Eugen Ionescu, Emil Botta, D. Stelaru, Maria Banuş) n-au aşteptat aproape deloc ca să fie „selectaţi", găsindu-şi o audienţă adesea instantanee.

În sfîrşit, criticii acestei epoci sînt familiarizaţi efectiv cu marile literaturi străine contemporane. Ei fac apropieri fireşti, foarte curente, între autorii noştri şi scriitorii reputaţi ai vremii, francezi, germani, englezi, ruşi, spanioli, americani sau italieni, fără megalomanii locale ridicule, dar şi fără complexe de inferioritate paralizante. E încă o dovadă cîtă conştiinţă de sine ajunsese să capete literatura română în această perioadă înfloritoare.

CRITICA DE DIRECŢIE

EUGEN LOVINESCU

Eugen Lovinescu este, fără îndoială, ultimul nostru mare „critic de direcţie". El şi-a folosit stringenta logică, supleţea dialectică, incisivitatea polemică, inteligenţa şi talentul, energia intelectuală şi tăria morală rară în sprijinul orientării „moderniste". Fără concursul lui, literatura de inspiraţie citadină, „poezia nouă", proza „obiectivă", romanul psihologic ar fi aşteptat poate încă mult pînă să cîştige teren la noi. Lovinescu a făcut practic posibilă afirmarea unor scriitori ca Ion Barbu, Camil Baltazar, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Felix Aderca, Anton Holban şi atîţia alţii.

Principalele atitudini ale criticului pot fi deduse toate dintr-o poziţie fundamentală doctrinară. El a înţeles să încurajeze modernismul, ca o consecinţă a convingerii că dezvoltarea culturii şi civilizaţiei urmează, vrînd-nevrînd, „legea sincronismului". A predicat o critică „autonomistă", deoarece vedea iarăşi un progres al gîndirii în disocierea valorilor estetice de cele etnice şi etice. Lovinescu a scris *Istoria civilizaţiei române moderne* tocmai spre a da o bază sociologică largă liniei culturale pe care o va promova ; lupta lui în favoarea unei anumite direcţii şi împotriva tendinţelor opuse ei imprimă o pronunţată notă polemică foarte multora din paginile sale de critică. *Istoria literaturii române contemporane* e concepută ca o ilustrare a fatalităţii cu care acţionează legea sincronismului, şi autorul nu-şi ascunde satisfacţia ori de cîte ori are prilejul să dovedească aceasta : „Deşi acum zece ani versurile d-lui Aderca trezeau nedumerirea şi zîmbetul oamenilor serioşi, linia lor — ţine să sublinieze Lovi-

nescu — ne pare azi simplă şi pură". „Sentimentul exprimat de Ion Barbu în *Păunul* — notează el cu o egală stăruinţă demonstrativă — un poet retoric, Cerna, de pildă, l-ar fi redat printr-o cascadă de apostrofe către stele, către «zea sa», către «domniţa visurilor sale», ar fi oprit din loc astrele şi s-ar fi zbuciumat inutil, fără să ne sugereze tot atît de expresiv iubirea lui ca gestul scurt al omului ce răsuceşte gîtul pasării mîngîiate : singur acest exemplu ar fi de ajuns să ne arate progresul tehnicii noastre poetice". Tot aşa îl surprindem scriind : „Se poate afirma că în bună parte literatura de după război este creaţiunea exclusiv a *Sburătorului*. Poeţii tradiţionalişti, scoborîţi din folclor, din ortodoxism, din Alecsandri sau din Coşbuc, teoreticieni intoleranţi ai caracterului specific şi ai stilului autohton, sînt, în realitate, sămănătoriştii sincronizaţi cu posibilităţile estetice ale artei contemporane." Graţie Hortensiei Papadat-Bengescu, „o nouă literatură română începe, printr-o afirmaţie definitivă ; sub ochii noştri se înfăptuieşte o mare frescă a vieţii noastre orăşeneşti, unde toate straturile sociale sînt reprezentate". Lovinescu şi-a susţinut cu atîta insistenţă principiile directoare ale activităţii sale, încît a fost acuzat că a alunecat pînă chiar la o critică „cenaculară", exagerînd vizibil valoarea frecventatorilor cercului „Sburătorul". De asemenea aprecieri părtinitoare ar fi beneficiat — s-a spus — Camil Baltazar, preţuit mai mult decît Bacovia, Gh. Brăescu, socotit superior sub raportul obiectivităţii lui Caragiale, Ion Iovescu, comparat cu Creangă, şi alţii. Fireşte, judecata de valoare a criticului a cunoscut uneori inflexiuni datorate orientării pe care a căutat el să o imprime literaturii. Exemplul cel mai izbitor îl găsim în concluziile analizei mişcării sămănătoriste, din volumul I de *Critice* : „De la această literatură lirică, romantică, senzaţională, lipsită însă de creaţiune obiectivă, de analiză psihologică şi, mai ales, de cerebralitate, pînă la marea putere de observaţie şi la obiectivitatea incisivă a lui Brăescu sau pînă la minuţioasa putere de analiză, de calitate proust-iană, împinsă pînă la infinitezimal în adîncul unor complicate probleme de conştiinţă, a literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu — scrie Lovinescu —, sînt (...) numeroase trepte de evoluţie estetică (...). În aceste condiţii, nu putem privi «sămănătoris-

mul» decît ca pe un moment istoric și pe Sadoveanu, talentul cel mai expresiv al acestei mișcări, ca pe un precursor romantic al unei literaturi ce l-a depășit cu mult."

Dar cazurile în care atitudinile doctrinare ale criticului au deviat judecățile lui de valoare sînt foarte rare. Dimpotrivă, cel mai adesea gustul lui fin și sigur biruie îndată orice porniri dogmatice. Aversiunea față de sămănătorism nu-l împiedică să vadă în Goga un mare poet. Recunoaște iarăși fără ezitare că romanul poporanistului Stere este „cel mai mare monument memorialistic al literaturii noastre". Are, la fel, cuvinte de înaltă prețuire pentru Blaga, Pillat, Adrian Maniu sau V. Voiculescu, reprezentanți ai curentului tradiționalist, pe care l-a combătut continuu.

Băgăm apoi de seamă că principala preocupare a criticului este să treacă printr-o sită severă producția literară contemporană, dînd cît mai multe judecăți exacte asupra operelor noi apărute și să surprindă „nota diferențială" a fiecărui autor, caracterizîndu-i individualitatea. Ultimul nostru mare „critic de direcție" se vădește a ascunde pe cel mai important „critic profesionist" al vremii. Eugen Lovinescu n-a ținut o „cronică literară". Dar nimeni altul n-a supus, sub o formă sui generis, unui examen mai riguros, sistematic și aproape complet, producția beletristică a peste trei decenii. Nimeni n-a stabilit atîtea diagnostice exacte, definind, chiar din momentul apariției, particularitatea talentelor scriitoricești ale epocii. De aceea, nimeni nu s-a bucurat de o mai mare autoritate critică între 1920 și 1940 ca el.

Sub semnătura *Anonymus Notarius,* Eugen Lovinescu și-a alcătuit singur o schiță bio-bibliografică pentru volumul omagial care i-a fost consacrat atunci cînd a împlinit 60 de ani. Găsim aici prezentată cu o exemplară pătrundere autoscopică întreaga lui evoluție spirituală.

Criticul s-a născut la Fălticeni, în 1881. Pe tatăl său, Vasile T. Lovinescu, profesor de istorie și apoi directorul gimnaziului din localitate, l-a evocat Mihail Sadoveanu în *Însemnările lui Neculai Manea,* sub chipul uscățivului domn Vernescu. Austerul dascăl va fi și prototipul armurierului Fritz Klentze în romanul criticului : *Bizu.* Mama sa, tot moldoveancă, apare la rîndul ei ca personaj literar în nuvela *Bunica se pregătește să moară* de Anton Holban.

I-a inspirat, de asemenea, lui Lovinescu însuşi figura Ralucăi Bîrzu din romanele *Mili* şi *Acord final*, precum şi cîteva pagini remarcabile ale volumului memorialistic *Aquaforte*. Criticul a crescut într-un mediu familial atent la nevoile copiilor, dar sobru, lipsit de căldură sentimentală. Deviza părinţilor era : „mult foc în sobă şi puţin în vorbe". Lovinescu a moştenit firea închisă, neexpansivă a tatălui şi mamei lui. A fost, cum ne spune, un copil „vag, contemplativ, visător, melancolic, rezervat, timorat, incapabil de a se întovărăşi, de a participa la o colectivitate, la orice colectivitate, a camarazilor, a familiei, în sînul căreia practica o absenţă voluntară morocănoasă". Şi-a organizat de mic „cochilia" lui într-o cameră goală, printre numeroase cărţi, unde-i plăcea să stea izolat. Pînă la bătrîneţe, s-a reîntors apoi regulat, cu prilejul fiecărei vacanţe, în acest „campament" ca să lucreze. După terminarea gimnaziului, a urmat Liceul Internat din Iaşi. Absolvindu-l, îşi manifestă primul act de independenţă. Părăseşte Iaşii, unde frecventase numai două săptămîni Facultatea de litere, şi „fuge" la Bucureşti. Gestul voia să fie o ruptură de atmosfera provincială şi o manifestare a dezinteresului său pentru orice preocupare practică.

Ascultîndu-şi înclinaţiile intime, se înscrie la filologia clasică. Refuzul de a accepta vreun „patronat" îl reţine să caute a cîştiga, ca student, atenţia lui Maiorescu, în ciuda faptului că acesta va avea o influenţă capitală asupra formaţiei sale intelectuale. Îl fascinează şi Iorga, prin opoziţia pe care spiritul lui i-o stîrnea. Ilustrul istoric nu va bănui că în studentul nelipsit de la cursurile sale avea să-şi găsească pe cel mai îndelungat adversar ideologic. Licenţiat în 1903, Lovinescu trece peste un an examenul de capacitate cu media aproape zece. Înainte îşi publicase şi prima lui carte : *O chestiune de sintaxă latină* (1904). În acelaşi an, începe să funcţioneze ca profesor la liceul din Ploieşti. Nu a avut însă nici o vocaţie pentru cariera didactică, deşi i-a îndeplinit cu conştiinciozitate cerinţele, ba a întocmit şi peste treizeci de manuale şcolare. De aceea, s-a simţit uşurat cînd, mai tîrziu, a putut părăsi definitiv învăţămîntul.

Pînă atunci, foarte curînd, în toamna anului 1904, o întîmplare neprevăzută vine să-i marcheze biografia. Plecat

la München spre a pregăti o lucrare asupra lui Horaţiu, se îmbolnăveşte şi află că are un „infiltrat pulmonar", maladie considerată incurabilă, într-o vreme cînd nu fusese descoperită încă penicilina. Ştirea îi prilejuieşte o tristă revelaţie. Constată surprins cît de puţin îl afectează gîndul că e condamnat şi îşi verifică astfel efectiv profunda inapetenţă pentru viaţă. Această experienţă existenţială gravă o va analiza apoi pe larg în romanul *Bizu*. Iarna petrecută în Italia, unde erau trimişi ftizicii, îi dă sentimentul eliberării de orice obligaţie socială şi-l face să se dăruie integral preocupărilor literare. Debutase înaintea îmbolnăvirii, în 1904, ca scriitor... ploieştean. Poetul Radu Rosetti, procuror în urbea republicană, scosese un supliment literar al *Adevărului*, cu colaborări exclusiv locale. Printre ele figura şi o dizertaţie a tînărului profesor de greacă şi latină, asupra *Perşilor* de Eschil. Primele intervenţii critice i le-au suscitat însă *Povestirile* lui Sadoveanu. Foiletoanele apărute în *Epoca, Protestarea* şi *Viaţa literară şi artistică* le va aduna în cele două volume intitulate *Paşi pe nisip* (1906). Tot acum publică şi o dramă ibseniană, *De peste prag* (1906), precum şi volumul *Nuvele florentine* (1906) — rod al lunilor petrecute în Italia. Pe cale de vindecare, într-un chip miraculos, prin simpla reacţie a organismului său viguros, hotărăşte să plece la Paris, spre a-şi lua acolo doctoratul. În pensiunea unde se instalează, inerţia care-l stăpînea îi atrage porecla de „gospodin Oblomov" din partea a două rusoaice mediciniste. Comparaţia cu eroul lui Gonciarov, puţin măgulitoare, îi trezeşte însă ambiţia de a arăta ce poate. Se hotărăşte, prin urmare, să ia „doctoratul de stat" la Sorbona, proiect socotit irealizabil pentru studenţii străini. Numai în trei ani (1909) are gata amîndouă tezele prevăzute de regulament : una *J. J. Weiss et son oeuvre littéraire*, cealaltă *Voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle* şi le susţine cu celebrul critic Émile Faguet şi, respectiv, reputatul elenist Gustave Fougères. Continuă totodată să trimită dese colaborări revistelor din ţară : *Convorbirilor critice*, unde e prezent în fiecare număr, şi, ocazional, *Vieţii româneşti*. Cu foiletoanele, care se adunaseră astfel, scoate, încă de pe cînd se afla la Paris, volumele *Critice*, I (1909) şi *Critice*, II (1910). De asemenea, în vacanţa anului 1909, scrie şi o mo-

nografie literară, *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui*. Putea să fie satisfăcut. Realizase o mică demonstrație de felul în care „gospodin Oblomov", cu toată indolența sa visătoare, știa să lucreze. Către sfîrșitul anului 1910, Eugen Lovinescu — întors acasă — își trece docența în literatura română la Universitatea din București, unde ține și un curs liber despre *Costache Negruzzi, viața și opera lui*, tipărit trei ani mai tîrziu (1913). Intervine acum o a doua întîmplare decisivă pentru cariera criticului. Ivindu-se o catedră vacantă de limba latină la liceul „Matei Basarab", unde fusese detașat, o cere, convins că o va primi, pentru următoarele motive care făceau inutilă orice intervenție : 1) ieșise întîiul la examenul de capacitate ; 2) avea doctoratul de stat în litere ; 3) era docent universitar ; 4) publicase două studii de filologie latină și șase manuale didactice ; 5) scrisese 9 volume de critică și literatură ; 6) funcționa la catedra vacantă. Postul îi fu acordat însă altcuiva, care : 1) căzuse prima dată la examenul de capacitate și-l trecuse a doua oară ultimul ; 2) nu desfășurase nici o activitate didactică, științifică sau literară. Protestul său la ministerul condus de Spiru Haret rămase zadarnic. Întîlnind pe stradă o cunoștință care se nimerise a fi ajuns șeful de cabinet al lui Ionel Brătianu, avu norocul să-i înfățișeze acestuia din urmă abuzul săvîrșit și să obțină catedra. „Reparația" l-a durut însă mai mult decît nedreptatea însăși. Simțul justiției nu funcționase la „omul școalei", decît după ce primise ordinul șefului partidului. Trista experiență se va repeta curînd. Solicitat să suplinească, în 1912, catedra de literatură română la Universitatea din Iași, ținu aici un curs care va apărea ulterior sub forma monografiei intitulate : *Gheorghe Asachi, viața și opera lui* (1921). Dar nu căpătă catedra voită. În locul lui, ajunse titularul ei Garabet Ibrăileanu, grație unui cartel politic junimisto-liberal. Convins că nu este croit pentru aranjamentele de culise, Lovinescu renunță definitiv să fie altceva decît critic literar. „Au trecut de atunci treizeci de ani — remarca sec, în 1942 —, țara s-a mărit (...), noi universități românești s-au creat ; zeci de catedre s-au ocupat de savanți cunoscuți prin activitatea lor ; el n-a mai cerut însă nimic și, cum era și firesc, nu i s-a oferit nimic". Cu o mîndrie

romană, Lovinescu avea să susţină mereu că a acceptat senin îndepărtarea sa sistematică de la onorurile publice. Faptul l-a durat însă, şi mîhnirea lui ascunsă răzbate chiar din rîndurile citate.

Decis să rămînă doar „publicistul" cu o biografie „fără evenimente" — cum spune —, colaborează asiduu la *Convorbiri literare* (1910—1914) şi *Flacăra* (1914—1916). Din paginile acestea îşi alcătuieşte tot atît de rapid alte două volume: *Critice*, III (1915), şi *Critice*, IV (1926).

Izbucnirea războiului mondial trezeşte într-însul o mare înflăcărare patriotică. Partizan al intrării României în conflict, alături de aliaţi, pentru împlinirea idealului întregirii, Lovinescu duce la *Naţionalul* şi *Flacăra* o intensă campanie cu acest obiectiv. E îngrijorat de felul cum parizienii primesc decretarea mobilizării („Ţara se zvîrcoleşte şi are nevoie de toate energiile, în timp ce cîteva mii de tineri zbiară pe bulevarde: jos armata! Biata Franţă!"), nu regretă moartea lui Jaurès, ci o socoteşte binevenită, prinde curaj, după Marne, Yser şi Verdun (*les piou-pious* „nu mai sînt puii rătăciţi de mamă, ci soldaţi, cu adevărat soldaţi [...] şi fără a fi un popor militarizat, sînt un popor curajos şi războinic"), îi numeşte pe germani „barbari" („Din mijlocul Europei civilizate, ne-am trezit în epoca antropopotecilor sălbatici. Nu mai au arme de silex şi nu se mai luptă cu ghearele. Au însă tunuri lungi, vase submarine şi gaze asfixiante"), aruncă epitetul infamant de „vînduţi" lui Bogdan-Piteşti, Tudor Arghezi, Gala Galaction, pentru că pledează la noi cauza „puterilor centrale" (*Pagini de război* [1916—1918]). Pătruns de imperativele superioare ale momentului istoric, criticul îşi suspendă principiile autonomiste şi cere, împreună cu N. Iorga, o literatură pusă nemijlocit în slujba intereselor neamului: „Toţi cei ce ţin un condei în mînă în împrejurările de astăzi au datorii superioare faţă de patrie, ce trec peste finalitatea artei" ... „Finalitatea scrisului în clipa de faţă nu stă în emoţia estetică, ci în valoarea lui utilitară şi morală potrivit cu nevoile prezente." „Trebuie înrădăcinată în sufletele cele mai întunecate conştiinţa că ducem un război drept, un război sfînt, un război inevitabil pentru destinele neamului românesc." „Ţara

trebuie să vibreze la toate momentele epopeii noastre naționale.(...) Cerem deci ca în urma armatei să se organizeze o literatură de război, vie, caldă, o adevărată hrană spirituală a prezentului și un document al viitorului..." (*„În cumpăna vremei"* [1919].)

Linia aceasta o va imprima și magazinului *Lectura pentru toți,* scos în 1918. Adversarii lui Lovinescu l-au acuzat adesea, ca și pe Maiorescu, de lipsa sentimentului național. Poziția criticului în anii războiului întregirii dovedește cît de nedreaptă era o asemenea învinuire. Dimpotrivă, un patriotism adînc și curat l-a stăpînit continuu pe Lovinescu și i-a dictat comportările civice.

Prin puternica influență asupra evoluției literaturii noastre a cercului „Sburătorul", criticul și-a cîștigat, după 1919, o autoritate de care nu se bucura pînă atunci ; tot mai mulți dintre noii autori îl vor frecventa, socotindu-l sprijinitorul lor principal. Casa lui, deschisă fiecărui debutant, a devenit un adevărat centru al vieții scriitoricești interbelice. Din 1919, biografia criticului se confundă cu istoria cercului „Sburătorul", unde își găsea ecou aproape instantaneu orice fapt notabil petrecut în republica literelor. Unii au pretins că Lovinescu ar fi ascuns sub interesul arătat cenaclului său o aplecare spre mondenitate și cancan. În realitate, nemaitrăind decît prin literatură, criticul îi împărtășea satisfacțiile și deziluziile, experiențele dramatice și comice. Aceasta l-a ajutat să reziste scepticismului dezolant către care firea sa era înclinată. Prin încrederea în valorile dezinteresate ale spiritului și o mare putere de muncă, a izbutit să se „mîntuie", cum a spus inspirat Ion Barbu. Își completează astfel seria de *Critice* cu încă șase volume : V (1921), VI (1921), VII (1922), VIII (1923), IX (1923) și X (1929). Realizează, totodată, două vaste lucrări de sinteză : *Istoria civilizației române moderne,* vol. I *(Forțele revoluționare),* 1924, vol. II *(Forțele reacționare),* 1925, vol. III *(Legile formației civilizației române moderne)* 1925, și *Istoria literaturii române contemporane : I — Evoluția ideologiei literare* (1926) ; *II— Evoluția criticii literare* (1926) ; *III — Evoluția poeziei lirice* (1927) ; *IV — Evoluția poeziei epice* (1928) și *VI — Mutația valorilor estetice* (1929), ultima reluată sub

forma compendiului : *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)*, 1937.

În 1930 își publică primul volum de *Memorii*. Un al doilea, cuprinzînd epoca 1916—1930, vine și-l continuă în 1932. Li se adaugă *Memorii*, III (1937), și *Aquaforte* (1941). E iarăși tentat de beletristică, după ce părea că o abandonase, în urma slabului ecou pe care-l stîrniseră improvizațiile intitulate *Scenete și fantezii* (1911), ca și romanul *Aripa morții* (1913), republicat sub titlul *Comedia dragostei* (f.a.) și *Lulu* (1920). Tipărește astfel un ciclu epic cu multe elemente autobiografice : *Bizu* (1932), *Firu-n patru* (1932), *Diana* (1936) și *Acord final* (1938—1939). Îi consacră alte două romane lui M. Eminescu, țintind să lumineze natura sufletească a poetului prin istoria experiențelor sale erotice nefericite : *Mite* (1934) și *Bălăuca* (1937).

Cum însă valul de fanatism furios al dreptei amenința să mături toate principiile, la consolidarea cărora Lovinescu muncise o viață întreagă, el simte nevoia să-i ridice în cale un puternic stăvilar spiritual. Își consacră, prin urmare, ultimii ani acestei opere. Așa ia naștere monografia *T. Maiorescu*, I—II (1940), întregită de lucrările : *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (1943) și *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I (1943) și II (1944), apărută postum.

În 1943, Lovinescu se îmbolnăvește. Internat în sanatoriul St. Vincent de Paul, medicii întrerup intervenția chirurgicală la care porniseră să-l supună, descoperindu-i o tumoare malignă avansată. Criticul moare cîteva luni mai tîrziu, în dimineața de 16 iulie 1943, după ce, cu o seară înainte, terminase să scrie ultima filă a altui roman, *Mălurenii*, rămas nepublicat.

Lovinescu a avut din anii tineri vocația profesiunii căreia i s-a consacrat. „Pe cînd camarazii mai rimau versuri pentru iubite — imaginare ori reale — ne spune dînsul, eu ticluiam note critice și «cugetări».“

Intervențiile sale inițiale din *Epoca* au un caracter „polemic și agresiv“ ; tînărul critic își expune opiniile cu privire la mișcarea sămănătoristă, fără să manifeste vreo urmă de îndoială asupra temeiniciei lor. Tonul e abrupt, familiar. O ironie strivitoare însoțește comentariul tăios al

scrierilor luate în discuție. Idilismul lor pueril e făcut perceptibil prin simpla rezumare a povestirilor lui Vasile Pop, de pildă : „Umblînd pe lîngă o mașină, roata taie mîna unei țărance, care, pentru a nu-și strica estetica, zîmbește dulce stăpînei sale înainte de a cădea leșinată". „Satul zugrăvit de scriitor e compus din oameni răi și bețivi, ce-l alungă pe învățător : e de ajuns însă să vină printre dînșii o învățătoare, bună și plăpîndă, pentru ca fizionomia satului să se schimbe : din răi, țăranii devin blînzi, cîrciumarul devine și el sentimental ; cînd învățătoarea se îmbolnăvește, copiii, femeile și bărbații din sat plîng ; și cînd moare, e o scenă unică : toată lumea bocește ; cîrciumăreasa strigă : «Iartă-ne, iartă-ne ! Că noi ți-am fost dușmani !»" „Acest exces de sensibilitate se pierde uneori și pentru lucuri mai neînsemnate ; la moartea unui vițel, toată casa plînge pe mai multe pagini ; iar vaca are și ea aerul atît de nenorocit, încît pare că plînge." *(Critice,* I.)

„Din literatura începătoare a lui N.N. Beldiceanu, înțelegem că lumina e albă, cerul albastru sau siniliu, noaptea e neagră, giubeaua e untdelemnie, pălăria e măslinie, ața e albă, seara e fumurie, praful e cenușiu, focul e roș, para lămpii e galbenă, ceața e viorie, fumul e albastru, botinele sînt portocalii ; mai înțelegem de asemenea că Beldiceanu se încearcă fără talent în parodia literaturii orășenești." *(Critice,* I.)

De agresivitatea tînărului critic nu scapă nici Sadoveanu, povestirile lui constituind însuși punctul de plecare al foiletoanelor antisămănătoriste din *Epoca.* Adunate în jurul leagănului scriitorului, zînele bune îi fac fiecare alt dar. Prima, să iubească frumusețile naturii ; a doua, să se apropie de sufletele întunecate și să descopere în ele armonia mișcărilor sfioase ; a treia, să nu simtă numai poezia lucrurilor mici, ci și pe cea a lucrurilor mari, să-l încînte basmele și povestirile eroice și, adîncindu-se în trecut, să-i prețuiască pe vitejii neamului ; a patra, să poată comunica și celorlalți emoțiile proprii. Dar ultima zînă, bătrînă, adaugă zîmbind, „cu o luminiță vicleană în ochi : «Darul meu e și mai mare. Vei scrie, vei scrie de nu te vei mai putea opri ; condeiul tău va zugrăvi copacul din față, vecinul din colț, cîinele ce trece pe uliță, apusul soarelui, cîntecul privighetoarei, cerdacul

din curte. Cititorii vor osteni, tu vei rămîne însă neostenit ; nu vei cunoaşte oboseala, după cum n-o cunoaşte nici natura, cînd îşi aruncă pe lume formele ; te vei întrece cu dînsa şi vei scrie, vei scrie...»" (*Critice*, I.)

A doua fază a criticii impresioniste, practicate de Lovinescu, evoluează repede către asemenea improvizaţii literare, sub forma cărora apar acum exprimate părerile sale. Scepticismul asupra posibilităţii fundării judecăţilor de valoare ia tot mai mult locul tonului decis iniţial. Relativismul faguetian se accentuează şi, sub influenţa lui Anatole France, în special, pune frînă impulsivităţii reacţiilor prea aprinse, îmbrăcînd masca indiferenţei elegante. Ca să-i obiecteze lui Caragiale că s-a bazat îndeosebi pe un comic perisabil, rezultat din aspectele groteşti ale trecerii societăţii noastre agrare la orînduirea burgheză, Lovinescu imaginează o discuţie platoniciană. Picrophonios le împărtăşeşte amicilor săi Glykon şi Agathon necazurile lui Ghiţă Pristanda, silit să se pensioneze. Nu mai e nevoie de poliţai, care căţăraţi pe zăplazul caselor, să spioneze opoziţia, slujbaşilor li se cere acum carte, adversarii guvernului izbutesc în alegeri. Micul colocviu filozofic ţinteşte astfel să ne conducă la concluzia că opera lui Caragiale e ameninţată să-şi piardă ecoul o dată cu dispariţia din jurul nostru a personajelor ei. Pînă şi limbajul lor va deveni peste nu multă vreme de neînţeles. Dar toate acestea încetează de a mai fi formulate tranşant. Vorbitorii nu-şi susţin cu pasiune opiniile, adoptă una din cele trei atitudini posibile, de negaţie, afirmaţie sau conciliere, introduc în discuţie — conversînd prieteneşte — jocul nuanţelor. Ceea ce ar trebui să rezulte din schimbul de păreri e, conform principiilor criticii impresioniste, „sugestia" unei concluzii.

Spre a ne face perceptibilă principala preocupare a literaturii lui I.A. Bassarabescu, pictura interioarelor vechi, Lovinescu construieşte altă scenetă. Scriitorul, isprăvindu-şi o ultimă nuvelă, aţipeşte în fotoliul său. O voce groasă se aude după ce întunericul şi calmul nopţii cuprind încăperea. „Sînt — spune glasul — spiritul acestui fotoliu mîndru că te poartă în braţele lui, cînd îţi tremuri condeiul atît de migălos pe hîrtie : soborul mobilelor m-a însărcinat să-ţi mulţumesc pentru grija pe care ne-o

arăţi. Eşti adevăratul nostru poet. Nu-i oglindă, nu-i scaun, nu-i colivie de pasăre, nu-i etajeră care să nu-ţi fi atras atenţia ; pe toate ne-ai cîntat. De cîte ori trecem pe sub condeiul tău, ni se întîmplă, nu-i vorbă, cîte o nenorocire : mie mi se rupe piciorul, lămpii i se strică globul, maimuţoiului acela de janilie i se frînge o labă, chiar cufărul şi-a zdrenţuit pînza... Nu face nimic : sîntem mîndre că putem trăi şi aşa sub pana ta. Ne bucurăm că sîntem chemate la viaţa artei, la care n-am mai fost de mult chemate. Eşti din rasa pictorilor olandezi..." *(Critice,* II.) Se deschide uşa şi în cameră păşesc doi bătrîni sfioşi, personaje ale lui I.A. Bassarabescu, profesorul pensionar Anastase Moinea şi soţia sa. E prilejul ca Lovinescu să strecoare şi un reproş prozatorului, fiindcă nu-şi adaptează atitudinea la subiectele tratate şi rîde fără motiv de nişte oameni cumsecade *(Ibid.).* Criticul foloseşte mici înscenări literare şi atunci cînd vrea să vorbească de „filozofia" lui Eminescu (descoperirea cîtorva pagini inedite ale poetului pe marginea romanului *Geniu pustiu),* sau să arate de ce trebuie reluată exegeza operei scriitorilor din trecut *(O vizită în Cîmpiile Elizee, Ibid.).*

Formele acestea de comentariu epico-dramatic îşi găsesc justificarea în metoda impresionistă. Socotindu-se că nota diferenţială unică a operei de artă originale e sesizabilă doar pe cale intuitivă, nici comunicarea emoţiei estetice nu poate avea loc altfel. Inanalizabilă, impresia fundamentală, „muzicală", cum zice Lovinescu, trebuie transmisă cu mijloace literare, adică „sugerată", de unde „fanteziile" citate. Accentul cade aici exclusiv pe ambiţia criticii de a fi la rîndul ei o „artă" şi a se realiza prin creaţii autonome. Lovinescu va califica el însuşi, mai tîrziu, drept „diletantă" o asemenea înţelegere a metodei impresioniste. Constatăm uşor că lucrurile pe care voia să le spună în *Paşi pe nisip* şi primele două volume de *Critice* nu necesitau neapărat atîta regie. Ea împrumuta articolelor sale din tinereţe un aer artificios, le transforma — după spusele lui însuşi — în „flori poetice de confecţiune". În plus, evitînd voit ideile generale, utilizînd o frază cu volute graţioase şi cadenţe melodice căutate, foiletoanele erau prea vaporoase ca să-i poată asigura autorului lor o autoritate critică.

Lovinescu a depășit curînd această fază de impresionism diletant, dar a trebuit să lupte apoi mult timp spre a înlătura imaginea falsă sub care ea l-a fixat în conștiința publică. Datorită și eclectismului estetic, profesat pînă prin 1924, a creat credința greșită că ar fi un critic lipsit de fermitate, cînd tocmai intransigența era una din calitățile lui principale. De la început chiar, explicînd metoda impresionistă, el apăsa surprinzător tocmai pe ceva exact opus vagului : reducția definitorie. „Ca să exprime noțiunea sărutării — spune Lovinescu —, Rodin a eliminat în *Le Baiser* tot ce nu contribuia riguros la realizarea ei ; a lăsat deci la o parte amănuntele de desen ; linia spatelui se pierde neterminată ; părul nu e studiat ; întreaga viață sufletească se concentrează, astfel, în gurile extatic împreunate.(...) A merge de-a dreptul la principiile generatoare, ocolind accesoriul, a intui *totul* cu ignorarea *părților*, nu printr-o laborioasă analiză, ci pe calea simplei emoțiuni estetice, poate fi punctul de plecare al unei metode critice." *(Critice,* II.) Căutînd „nota muzicală", inefabilă, a operelor literare, Lovinescu recurge curios la artele plastice și alege o lucrare căreia îi sînt mai curînd proprii *expresivitatea și vigoarea liniilor,* decît fluiditatea și imprecizia formelor impresioniste. Ulterior, toată metoda va consta practic, pur și simplu, în izolarea și sublinierea trăsăturii caracteristice unui talent. Nota lui de bază n-ar fi altceva decît acea *faculté maîtresse,* la care reducea în ultimă instanță și Taine psihologia creatoare. Impresionismul, înțeles astfel, admite chiar un anume dogmatism, după Lovinescu. Criticul va părăsi așadar complet, odată cu improvizațiile literare din tinerețe, stilul vaporos, împingînd, dimpotrivă, fraza către o concentrare intelectualizată.

Expresivitatea literară a foiletoanelor se mută acum exclusiv în stil. Cu șirul „figurinelor" din volumul V de *Critice,* Lovinescu socotea că a reușit să aducă metoda impresionistă la expresia ei cea mai caracteristică, observațiile asupra autorilor gravitînd aici în jurul unui ax și realizînd mici portrete *sintetice.* Reducția definitorie are de astă dată cuvîntul hotărîtor ; totul se bazează pe linia sigură, foarte grăitoare și incisivă, a desenului. Reînvie,

sub forma distanțării ironice, superioare, gustul polemic, mușcător, al criticului. Oricît a detestat spiritul pamfletar, Lovinescu recunoștea că acesta nu lipsește într-un fel din „figurinele“ sale, care sînt construite după tehnica îngroșării caricaturale. Pe Ovid Densusianu îl vede astfel moștenind bila paternă împotriva scriitorilor români, a bătrînului și severului dascăl de latină Arune, poetul „horelor oțelite“ și detractorul lui Eminescu. Întemeietorul „științei literaturii“ apare prezentat în război cu spiritul nemțesc. „Cum nu cunoaște pedantismul formelor germanice, d. Dragomirescu n-a făcut niciodată construcții de sisteme, șubred clădite ; oficina d-sale critică nu cunoaște săltărașe și etichete. Pe înălțimi, d. Dragomirescu s-a menținut întotdeuna în contact cu eterul limpede și generator : geniul greco-latin îl însuflețește, cumpătarea îi moderează cugetarea, grația îi învăluia expresia. El nu știe ce e exagerarea cugetării, precum nu cunoaște masivitatea formei. În stilul său dansează charitele antice ca în jurul unui limpede izvor sacru.“ „D. Sanielevici mi-a inspirat întotdeauna o admirație amestecată cu spaimă — își începe Lovinescu figurina dedicată criticului antropolog, pregătindu-ne iarăși pentru aceleași simplificări caricaturale hilare. E un om ce-ți citește în față : din unghiul cefalic, din lumina ochilor, din podoaba capilară sau din simpla galbă a craniului, surprinde erori ancestrale, groaznice împerecheri de rase, calculînd cum în fiecare din noi indogermanul se încrucișează în dozări savante cu semitul, turanul cu arabul, mongolul cu negrul.“ Printr-o mereu sporită reducție grotească, pasiunea antropologică a autorului e urmărită apoi operînd asupra literaturii. „Ciocul blond al d-lui D. Pătrășcanu, ochii albaștri ai d-lui M. Sadoveanu sau părul negru ca pana corbului al lui Vlahuță devin elemente esențiale de investigație critică.“ Făcîndu-se a le accepta, ironia corosivă dizolvă, una după alta, toate ideile pe care H. Sanielevici își înalță sistemul său de explicare a creației culturale : „Nu-i de ajuns să știm că Delavrancea avea buze răsfrînte, păr blond și creț, că Vlahuță era un brahicefal vestasiatic ; trebuie să știm și ce mîncau“. „Nimeni nu scrie din imperativul categoric al unei emotivități speci-

fice, al unei inspirații de sine stătătoare, ci din impulsiunea inconștientă a unei clasei sociale, îndestulate sau flămînde." *Sămănătorul* devine astfel, în concepția criticului, „organul alianței burgheziei liberale cu mica burghezime rurală" ; inofensiva nuvelă *Ion Ursu* a lui Sadoveanu e „fructul alianței între Nicolae Filipescu și d. Nicolae Iorga". Ultimele note psihologice, fixînd megalomania îngrijorătoare a personajului, încheie portretul pe sugestia delirului grandoarei : „Din tot ce scrie și din tot ceea ce vorbește, d. Sanielevici radiază o imensă încredere în sine : articolele lui sînt monumente culturale, revista *Curentul nou* a produs o revoluție literară, cartea asupra biologiei mamiferelor ce va apărea în străinătate, după o muncă titanică a douăzeci de ani, va răsturna datele științei biologice. Și în timp ce auzim sau citim aceste lucruri, cu admirație și spaimă, zărim în ochii visători ai criticului galerele rațiunii navigînd spre zări misterioase."

Paginile intitulate *Literatura d-lui Gala Galaction și critica doctorală a d-lui D. Caracostea,* din *Critice,* VI, constituie o adevărată capodoperă de maliție intelectuală. Lovinescu face să se ciocnească mereu, ca într-un joc de biliard, textul povestirilor scriitorului cu cel al exegezei lor savante, realizînd o dublă descalificare concomitentă : „În mijlocul unui impresionism excesiv și al unei critice «latrans», vom lua ca fir conducător în cercetarea valorii literare a operei d-lui Galaction un exemplar rar de *critică doctorală.* E vorba, anume, de studiul din *Viața românească,* intitulat *Un poet nou* și iscălit de d. D. Caracostea, care a servit ca lecție de deschidere a unui curs ținut în fața studenților români de la Viena. Găsind talent d-lui Galaction, orice critic i-ar fi analizat talentul, dar un critic doctoral nu se mulțumește numai cu atît, ci îi «privește mai întîi opera poetică în *perspectiva literaturilor sud-est europene !*». De la o mare înălțime, stăpînim cu privirea o întreagă peninsulă." „Pornind de atît de departe," îi vine lesne apoi criticului „să amintească de influența hesihaștilor", citînd pe Murko, pe profesorul ceh Th. Masaryk, pe Vladimir Soloviev, pe Brükner și „mai ales însemnata lucrare a profesorului berlinez R. Meyer". „Ar fi fost poate mai «răspicat», de ne-ar fi spus : teolog, d. Galaction își seamănă nuvelele cu citații din scriptură (...) Cum Ibsen,

în prima lui fază, trecea în alegerea elementelor, personajelor, dincolo de hotarele țării lui, căci o simțea *făcînd una cu nord-vestul, tot astfel scriitorul nostru introducea în plăsmuirile lui figuri și situații menite să întregească icoana vieții noastre în cadrul ei antropogeografic.* Cu alte cuvinte, pentru că în nuvelele d-lui Galaction sînt un turc, un bulgar, un grec sau o sîrboaică, d. Galaction devenise un adevărat *«sud-est european»*, care *«întregește antropogeografia»* noastră, pe cînd Ibsen e un *«nord-est european»*." Din asemenea paralelisme ucigătoare, erudiția vidă și pretențioasă iese complet dezumflată, iar obiectul ei își recapătă proporțiile lui minore, adevărate. Lovinescu susținea că, deși datorită virtualităților limbii române — vigoare, culoare, plasticitate — și numeroaselor talente originale, ba chiar dotate, în cazul Arghezi sau Iorga, cu „geniu verbal", spiritul pamfletar a scris poate „pagina cea mai originală a literaturii noastre", a introdus totuși „un principiu de anarhie morală", neurmărind la noi o acțiune justițiară, ci pur și simplu răsturnarea valorilor și scuza corupției proprii prin prezentarea descompunerii ca pe o trăsătură socială generală. Criticul n-a fugit însă niciodată de luptă. Dacă-i repugna „pamfletul de cuvinte", l-a practicat adeseori pe cel de idei. Oricîtă rezistență temperamentală, „moldoveană" a resimțit — cum spunea — față de înfruntările publicistice, Lovinescu a fost unul din polemiștii cei mai străluciți ai literaturii noastre. Dovadă stau nenumăratele lui replici usturătoare și pline de vervă, date cîtorva adversari ideologici redutabili, ca N. Iorga, Ibrăileanu sau Nichifor Crainic. Volumele I și II din *Istoria literaturii române contemporane* sînt pline de intervenții polemice „la obiect", neiertătoare, dar civilizate, elegante, amintind prin constrîngere logică și limpezime severă, latină, marea lecție maioresciană. Lovinescu nu pierde astfel ocazia să dea o ripostă drastică afirmației lui N. Iorga că ar fi recomandat „totdeauna întrebuințarea tuturor literaturilor pentru îmbogățirea sufletului național". Adevărul e restabilit promt, fără putință de tăgadă. „Știm — precizează Lovinescu — că această recomandare mergea numai pînă la evul mediu și se ferea de literatura contemporană ca de un «putregai»". Spre a exclude apoi orice echivoc, amintește prin

cîteva citate zdrobitoare cum a tratat N. Iorga „netrebnica literatură de București, de București-centru, de București-cafenea, ori de București lupanar", cerînd trimiterea poeților simboliști la Pantelimon. Și conchide amar : „I-a fost dat, așadar, acestui om de o rară mobilitate spirituală și erudiție (...), de un mare talent oratoric, cu un suflet covîrșitor de misticism național și, deci, dornic de progresul neamului său în toate domeniile pentru care a lucrat ca nimeni altul, i-a fost dat să se arate cu desăvîrșire neînțelegător față de noua sensibilitate ce se pregătea (...), i-a fost dat, prin urmare, acestui director de sensibilitate națională (...), să devină cel mai mare dușman al dezvoltării firești a literaturii neamului său".

Pe Ibrăileanu are iarăși plăcerea să-l surprindă într-o contradicție gravă : simpatia lui față de Eminescu și Caragiale, deși ambii scriitori s-au manifestat împotriva tendințelor „umanitariste", care ar da valoarea operelor literare, după criticul poporanist. „Peste ideologie — ține să sublinieze triumfător Lovinescu —, biruiește, în realitate, valoarea estetică ; prin admirația lor față de Eminescu ne-o dovedesc chiar cei ce cred că «esențialul într-o operă de artă este atitudinea scriitorului»". Expunînd tezele lui Nichifor Crainic, relevă cît sînt de asemănătoare cu ideile slavofililor ; singura originalitate a acestor tradiționaliști și antieuropeniști ruși — precizează Lovinescu citîndu-l pe Soloviev — e „de a fi îmbrăcat cugetarea europeană într-un caftan tartaro-bizantin găurit». Și dacă lucrurile stau astfel în Rusia — adaugă, lăsînd să vorbească ironia istoriei —, de ce ne-am mira că sămănătorismul e o creațiune romantică, poporanismul o creațiune rusească și că tradiționalismul de astăzi își ia disciplinele naționalismului integral de la Charles Maurras ?" Repulsia pentru violențele publicistice i-au dictat lui Lovinescu să se rețină de regulă a răspunde numeroaselor atacuri „ad hominen", declanșate împotriva sa. Totuși, atunci cînd lucrurile, întrecînd măsura, l-au silit să-și iasă din rezervă, a arătat că știe să dea lecții memorabile de bună-cuviință. Așa a fost riposta la șirul articolelor denigrante ale lui Camil Petrescu, intitulate : *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* și apărute în revista *România*

literară condusă de Rebreanu. Victima se mulţumeşte doar să fixeze complicitatea infamantă, care a făcut posibilă isprava ; evocă pentru aceasta o scenă scatologică din însemnările turistice ale lui Théophile Gautier şi stabileşte apoi sec, dar nimicitor, analogia de situaţii. *(Epilog la o polemică,* în *Calendarul,* I, nr. 64, 1932.)

Lui G. Călinescu îi pune în faţă patru portrete succesive, cărora îndrumătorul cercului *Sburătorul* le-a slujit ca model de-a lungul a şapte ani. Se amuză după aceea să arate, pe puncte, cum din ele rezultă că Lovinescu e : 1) „Cînd un spirit minor" cu „o receptivitate tardivă şi fără simţul proporţiei" ; „un simulant intelectual al sensibilităţii absente" ; 2) cînd cel mai mare critic, dacă nu unicul pe care, pînă în prezent, l-a avut literatura română" ; „un ideolog", „un creator de sistem ce se poate discuta, dar nu tăgădui" ; 3) cînd „un om străin de orice idei" ; „unul din cel mai puţin cultivaţi scriitori" ; „lipsit de orice element de cugetare" ; 4) cînd, alături de N. Iorga şi de V. Pârvan, „una din cele trei personalităţi dominante ale întregii culturi române" ş.a.m.d., pînă la 14 (G. Călinescu, *Aquaforte).*

Pe măsura maturizării, depăşind şi faza „figurinelor", Lovinescu şi-a forjat o metodă critică extrem de suplă, menită a fixa, îndeosebi, cu o mare fineţe, notele individuale care diferenţiază autenticele talente scriitoriceşti. Organizate tot mai mult de idei generale, cum ar fi teoria sincronismului sau legile inerente genurilor, impresiile lui vor tinde, pe lîngă *producerea unei sugestii, să trezească şi o convingere.* Expresivitatea literară a comentariului critic se mută treptat în stil. Fraza lui Lovinescu ajunge cu timpul să poată realiza o descriere concentrată foarte exactă şi nuanţată a originalităţii diverşilor autori, cărora le prinde individualitatea, reflectată într-un şir de multiple oglinzi ingenios aşezate. Iată, de pildă, o asemenea caracterizare a specificului liricii minulesciene : „Pornită de la suprafaţa sufletului, ceea ce-i paradoxal pentru o poezie simbolistă, ea s-a înălţat în acorduri largi şi zgomotoase, cu violenţe de imagini şi de cuvinte, cu atitudini şi îndrăzneli, încărcată cu toate semnele exterioare ale simbolismului şi ale modernismului formal, cu mistere uşor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă şi, mai

presus de toate, retorică ; i-a fost dat simbolismului român să se identifice de la început cu această poezie superficială şi declamatoare, de o cuceritoare muzicalitate externă" *(Istoria literaturii române contemporane*, vol. III). Tot atîtea nuanţe descoperim în definirea caracterului liricii bacoviene : „ea e — după Lovinescu — expresia celei mai elementare stări sufleteşti, e poezia cinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se raţionalizează, cinestezia animalică, secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede : cinestezia nediferenţiată de natura putredă de toamnă, de ploi şi de zăpadă, cu care se contopeşte. O astfel de dispoziţie sufletească e o dispoziţie muzicală, căreia i s-ar putea tăgădui interesul, nu însă şi realitatea primară ; în ea salutăm poate întîia licărire de conştiinţă a materiei ce se însufleţeşte." *(Istoria literaturii române contemporane.)*

Lovinescu socotea că asocierea numelui său metodei impresioniste a rămas „fără temei" de la un moment dat. Într-adevăr, mentorul cercului „Sburătorul" nu a mai păstrat aproape nimic din ea atunci cînd a ajuns să-şi făurească instrumentul critic potrivit. Acesta, în ciuda manierelor civilizate ale mînuitorului său, era tăios ca un scalpel. Critica lovinesciană n-a fost deloc indulgentă, ci, dimpotrivă, sub expresia elegantă şi lipsită de durităţi verbale, şi-a păstrat o severitate politicoasă, proverbială. Din frecventarea autorilor latini, sprijinitorul modernismului a adus în literele noastre un spirit netranzacţional roman, care-l aminteşte pe Cato cenzorul. După atîtea decenii, făcîndu-i bilanţul activităţii practice, constatăm că nu a trecut cu vederea nici o slăbiciune, chiar şi puţinilor lui prieteni. Pe singurul partener al plimbărilor sale nocturne, D. Nanu, l-a pierdut, neocolind să spună ce credea despre dînsul ca poet. Şi-a exprimat deschis rezervele, cînd a fost cazul, chiar şi faţă de scriitorii a căror neobişnuită înzestrare o relevase printre cei dintîi. A socotit că, vorbind de Rebreanu, poate lăsa pur şi simplu la o parte *Ciuleandra* şi *Jar,* întrucît sînt „două romane citadine fără strălucire", autorul lor neavînd nici o vocaţie pentru reconstituirea mediului urban. A deplîns „întunecarea" poeziei lui Camil Petrescu în ciclul *Transcendentalia,* „prin forme eliptice, suprimarea punctuaţiei şi alte pro-

cedee extremiste". A constatat că G. Brăescu n-a izbutit în „încercările de a trece fie la roman, fie la teatru" și va trebui să se resemneze a practica singura specie literară potrivită talentului său : „schița dialogată". În realitate, impresionismul lovinescian a avut legături mai profunde cu simpatiile „simboliste" ale criticului, decît cu metoda lui. Natura psihică intimă a susținătorului „poeziei noi" era înclinată nativ către „stările sufletești vagi, neorganizate", și gusta „muzicalizarea sentimentelor", exprimarea lor de preferință pe calea sugestiei, prin „adîncirea lirismului în subconștient". Semnificative în acest sens sînt disociațiile operate din capul locului de Lovinescu în lirica noastră. Pentru el, Tudor Arghezi, N. Davidescu, Adrian Maniu și F. Aderca erau „falși simboliști", fiindcă își intelectualizau senzațiile și continuau să țină, ca Baudelaire, la valorile plastice ale cuvîntului. Chiar „exterioară", „muzicalitatea" poeziei lui îl face pe Minulescu principalul exponent al curentului la noi. După Lovinescu, autenticii simboliști sînt : Elena Farago, Bacovia și mai ales Camil Baltazar. Pe ultimul, va mărturisi : „L-am susținut cu insistență, nu din prietenia care închide ochii, ci, probabil, din recunoașterea în literatura lui a expresiei formulei mele poetice, întrucît, ca și orice cititor, criticul se caută pe sine și nu e satisfăcut decît cînd se găsește. Figurația, muzicalitatea cu reveniri de cantilenă, elementul sugestiv, tonalitatea medie, elegiacă, învinsă de «jale» și «duioșie» moldovenească, conveneau și formulei simboliste în genere, dar și temperamentului meu elegiac, contemplativ, esențial moldovenesc." (*Memorii*, II)

Preferințele intime nu i-au obturat însă lui Lovinescu receptivitatea și la alte diferite expresii ale poeziei moderne. A recunoscut astfel printre primii puterea antisimbolistă a lui Arghezi de a „materializa" abstracțiile și a înnobila cuvîntul vulgar. Mai mult, a ținut să sublinieze că această capacitate de a transforma „mucegaiurile, bubele și noroiul" în frumuseți inedite constituie „principiul unei estetici creatoare de noi valori literare". A apreciat „imagismul" blagian, căruia i s-ar cuveni mai degrabă „titulatura de expresionism". A arătat cum el reușește să comunice „din contactul liber al simțurilor cu natura" „nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de frenezie

aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale". A admirat ermetismul „de esențe și abstracții" al lui Ion Barbu, i-a legitimat, în căutările lor, pe Adrian Maniu, pe V. Voiculescu, pe Ion Pillat, ca și pe Ilarie Voronca. Rolul jucat de critic în asimilarea formulelor liricii moderne la noi, cînd conștiința literară românească abia lua contact cu ele, a fost inestimabil.

Lovinescu a emis judecăți nete despre mai toți scriitorii epocii 1900—1940. Foarte puține dintre acestea sînt corijabile chiar și astăzi. Cu cîteva rare excepții (G. Ibrăileanu, M. Ralea, Al. Philippide, B. Fundoianu, Urmuz), nu există autori importanți față de care criticul să fi manifestat neînțelegeri grave. Perpessicius l-a acuzat că în *Istoria literaturii române contemporane* a folosit un inadmisibil stil zeflemitor, anulînd o grămadă de scriitori. Negăsindu-le nici o calitate — spunea el —, n-ar mai fi trebuit să-i introducă într-o asemenea lucrare și să facă apoi haz pe seama lor. Obiecția era nedreaptă, pentru că *Istoria literaturii române contemporane* constituie practic marea operă critică a lui Eugen Lovinescu. Aici a întreprins el, pe planul cel mai vast cu putință, actul de cernere a valorilor vremii, în chiar momentul ivirii lor. O istorie a literaturii „contemporane" are obligația să și spulbere neapărat un număr mare de false reputații, dacă vrea să-și îndeplinească realmente rostul. Lovinescu a făcut aceasta, începînd cu cele mai multe din gloriile lirice ale sămănătorismului, „cimitirul poeziei române", cum l-a numit pe drept, întrucît la poarta lui „trebuie lăsată orice speranță". Să nu uităm că o pletoră de epigoni eminescieni și coșbucieni, ca: Zaharia Bârsan, Maria Cunțan, Ecaterina Pitiș, I. U. Soricu, G. Tutoveanu, G. Rotică, Vasile Militaru ș.a. — se bucurau atunci încă de notorietate și recoltaseră elogiile superlative ale lui N. Iorga și Ilarie Chendi. Eugen Lovinescu a supus unui tratament egal și poezia „de concepție", pe care a încurajat-o Mihail Dragomirescu și au prelungit-o anacronic un Corneliu Moldovanu sau George Gregorian. La fel de salutară a fost demontarea retoricii „barzilor naționali": Mircea Dem. Rădulescu și Radu Cosmin. Dar și față de anumiți poeți simboliști nu s-a arătat mai clement. Pe

Ovid Densusianu l-a acuzat de „simularea" sentimentelor („energetism" şi „uragane pasionale"), cărora le-a dat o expresie academizantă, „distinsă, pudică şi fatal anemică". Sub fondul „decorativ, somptuos" al poeziei lui Al. T. Stamatiad, nota că „se simte (...) lemnul, văpseaua sau cretonul". La Emil Isac, respingea „frazeologia" care, urmărind doar să epateze, sfîrşeşte prin a fi un „amestec grotesc de lăudăroşie şi de balivernă".

Aceeaşi acţiune de ecarisaj critic a executat-o Eugen Lovinescu şi în proză. Pe lîngă puzderia de grafomani sămănătorişti liricoizi ca : Ion Ciocîrlan, N. N. Beldiceanu, A. Mîndru, N. Dunăreanu, Al. Lascarov-Moldovanu, I. Chiru-Nanov, N. Pora, M. Lungianu, au căzut sub ghilotina sentinţelor lui şi alţi numeroşi autori cu ambiţii narative, dar fără o vocaţie corespunzătoare. Şi-a exprimat astfel convingerea că V. Demetrius se mărgineşte „a măcina neostenit, ani de-a lungul, grei saci de nisip, în vederea unei construcţii irealizabile", că la Lucia Mantu „lipsa oricărei puteri de invenţie, de combinaţie, neputinţa de a crea chiar o atmosferă sau de a adînci o psihologie cît de simplă este atît de mare, încît «acurateţa» micilor notiţe literare nu poate arunca o punte peste vidul oricărui cuprins emoţional", că literatura „mediocră" a lui Al. Cazaban „a alunecat (...) la reportajul anecdoticii de cafenea", ori că în romanele sale, „sub pretextul moralei", D. V. Barnoschi „cultivă exibiţia senzuală". Nici chiar prozatorilor consacraţi nu le-a iertat diluţia epică. „Dezlănţuirea" prozei lui Cezar Petrescu i-a dictat rezerve severe, pentru că „se produce în genere extensiv, prin revărsări uriaşe de nape descriptive, de ordin mai mult verbal, cu excrescenţe uluitoare, într-un stil fluent, poetic, dar şi extrem de adipos (...) ; purulenţă continuă de carne prea bine hrănită". Şi la Ionel Teodoreanu îl deranja „lirismul luxuriant, expresia înflorită, metaforică, fragedă în amănunt şi obositoare în totalitate".

Lovinescu a avut pasiunea „descoperirilor" ; pînă a închide ochii, a aşteptat să-i bată la uşă „marele Izolat", geniul pe care să aibă bucuria de a-l face cunoscut. Împlinind şaizeci de ani, socotea că această neatinsă speranţă a sa nu s-a împlinit. Antenele lui Lovinescu au fost însă

foarte fine, și criticul a avut intuiția valorii unor scriitori foarte înzestrați chiar de la începuturile lor. După Rebreanu, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Felix Aderca și Camil Baltazar, a știut să remarce printre reprezentanții generațiilor mai tinere pe Anton Holban, M. Blecher, Eugen Jebeleanu, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu și D. Stelaru. „A făcut — cum spunea Șerban Cioculescu — o îndoită operă de grădinar, în scrisul românesc ; judecător literar fără cruțare, a plivit buruienile culturalilor și falșilor scriitori, înlesnind creșterea în voie a plantelor nobile".

Criticul primează în Lovinescu și atunci cînd comentariile lui se referă la autorii altor epoci. Din pricina legii sincronismului, sensibilitatea noastră funcționează normal numai față de scriitorii contemporani nouă — credea el. De aceea, cu toate că a avut o cultură foarte întinsă și o solidă formație intelectuală clasică, Lovinescu s-a ferit, pe cît a putut, să discute literatura veche. Monografiile consacrate lui Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi și Gheorghe Asachi le-a scris fără chef, mai mult ca să arate că poate întocmi lesne și el asemenea lucrări docte, în care, dacă stăruia, ajungea sigur la Academie — după cum s-a exprimat N. Iorga. Pe autorii din trecut a fost, în schimb, atras să-i supună unui examen eminamente critic, dictat de procesul „mutației valorilor estetice". Așa au luat naștere „revizuirile" lovinesciene, al căror sens adevărat a fost deformat cu o îndelungată și descurajantă rea-credință. S-a repetat în cor, împotriva evidenței, că inițiatorul lor a purces să-și schimbe opiniile emise înainte. Falsa interpretare a acțiunii întreprinse cu articolele din volumul VI de *Critice* a pătruns pînă și în cupletele revuistice care o fixau sub forma versului lapidar : „...iar Lovinescu se revizuiește". Era vorba însă de cu totul altceva. Autorilor mai vechi li se căuta rezistența reală la eroziunea timpului, printr-o lectură proaspătă, eliberată de orice indulgențe circumstanțiale, urmărindu-se smulgerea spiritului public din inerțiile pe care i le imprimă manualele școlare și aprecierile „culturale", însușite fără frecventarea efectivă a operelor „consacrate". Inițiativa țintea să verifice cîtă consonanță veritabilă,

sinceră, nesimulată, cu sensibilitatea contemporană păstrează încă anumite scrieri din trecut. *„Lovinescu nu se revizuieşte, ci revizuieşte“*, avea perfectă dreptate să sublinieze criticul, introducînd un concept modern, al perspectivei prezentului în istoria literară. Sub acest unghi, aşadar, e schiţată o corijare a judecăţilor moştenite despre unii dintre autorii noştri reputaţi. Dacă „revizuirea“ lui Caragiale nu face decît să împingă la limita totalei incomprehensiuni o veche înverşunare liberală, (personajele dramaturgului aduc pe scenă „cioburi de oglindă strîmbe şi murdare, în care se aruncă o rază de lumină curată, conştiinţi întunecate, în care se frîng şi se deformează ideile timpului. Cu cîteva trepte mai jos, scriitorii ar putea cerceta cu acelaşi interes estetic ideaţia maimuţelor“ ; Pristanda, Trahanache, Caţavencu, Farfuride, Agamiţă Dandanache nu sînt „oameni cu pasiuni contradictorii, cu o viaţă complexă, ci păpuşi aduse la o singură formulă energică“ ; „Teatrul lui Caragiale e un izvor de apă tulbure, în care joacă o pulbere de necurăţenii“. Opera sa, „lipsită de adîncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de o vulgaritate, de altminteri colorată — după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale, va rămîne mai tîrziu cu realitatea unei valori mai mult documentare“), altele merită maxima atenţie.

Oricît de rodnică a fost lupta pe care a dus-o Maiorescu împotriva „neadevărului“, critica lui „generală“, „sigură în judecată, măsurată şi atică în formă“, rămîne „neîndestulătoare“. Gherea are un rol incontestabil de pionier ; lui îi revine meritul „de a fi pus temeliile criticii literare româneşti“ ; în plus, străduindu-se a o funda „ştiinţific“, a oprit-o să ia calea unui „impresionism inconsistent, capricios, lipsit de idei, nesincer cel mai adesea, scoţînd-o astfel din viroaga personalismului pătimaş“. Dar a dat în aplicaţiile concrete o rezolvare simplistă problemelor pe care şi le-a pus (influenţa mediului asupra psihologiei artistului, originea şi sensul decepţionismului eminescian etc.), păcătuind totodată prin stilul neîngrijit, impropriu şi sortit să-i facă opera „anacronică“.

Între Eminescu şi Coşbuc, Vlahuţă constituie „o simplă verigă de tranziţie“. „Pentru a fi o adevărată personali-

tate, i-a lipsit mai ales originalitatea şi de sensibilitate şi de formă." „Fără o puternică inspiraţie lirică, pornită dintr-un substrat intelectual, poezia lui e lipsită de avînt, de pasiune, dar are, în schimb, claritate, preciziune, calcularea efectului dramatic, fineţea analizei psihologice, finalitatea moralizatoare, calităţi onorabile şi antilirice." „Vlahuţă a ţinut, într-o epocă de secetă, interimatul poeziei române şi, la urmă, s-a impus chiar ca un fel de choreg." (*Ibid.*)

Mai radicală apare „revizuirea" aprecierii lui Macedonski, pentru că, în ciuda cultului care-i înconjoară azi numele, după o lungă perioadă de contestare îndîrjită sau indiferenţă, cîntăreţul *Nopţilor* — crede Lovinescu — nu merită atîtea discuţii. El e departe de a fi fost un mare poet. Opera lui nu are o axă stabilă de cristalizare, sufletul său „nu împrăştie o lumină puternică şi uniformă asupra lucrurilor, se schimbă după moment" ; „nici unul din marile momente ale vieţii lui nu l-au emoţionat" ; Macedonski se numără printre cazurile rare de poeţi lirici care n-au cîntat amorul, „a trăit fără extaze şi fără nedumeriri, neatins nici de misticism, nici de tragedia problemei ultime". „Fără a fi ajuns la o intelectualizare franca, poezia lui Macedonski rămîne mai mult la senzaţie. Insuficienţa ei emotivă îi face azi succesul — tot ea îi va fi însă şi principiul dizolvant." Nota lui temperamentală autentică de „nemulţumire" nu se ridică decît foarte rareori la o revoltă filozofică, impersonală, dezinteresată, ci, izvorîtă din stricte supărări subiective, meschine, sileşte poezia să se tîrască pe pămînt (*Critice*, VI).

Destul de aspru e tratat şi Brătescu-Voineşti ; Lovinescu se miră cum i s-a alăturat calificativul de „marele nostru prozator". „Incapabil de a ieşi din sine şi, deci, de a crea obiectiv, lovit de o tragică sterilitate, lipsit chiar de invenţie verbală şi de stil, d. Brătescu-Voineşti e un miniaturist care — repetîndu-se în fiecare nuvelă — poate condensa o atmosferă, fără a ne sugera impresia creaţiei. Dulceagă, delicată şi lirică, literatura sa e de măsură atît de mediocră, încît nu i se poate aplica prin nici o latură atributul măreţiei." (*Ibid.*) S-ar părea, din exemplele citate, că „revizuirile" lovinesciene ajung pînă la urmă acte de demoliţie ale literaturii trecutului. Acu-

zația aceasta li s-a adus chiar, dar ea e nedreaptă. Lovinescu nu urmărește să-i diminueze pe clasici, cum s-a spus. Ambiția lui de a le fixa mai exact locul în tabla valorilor prezentului și a viitorului presimțit. Afirmația că l-ar fi înjosit pe Eminescu îl face să-și piardă obișnuitul său calm olimpian. Răspunsul criticului clocotește de indignare : „De cînd țin o carte în mînă — scrie el —, personalitatea lui Eminescu m-a covîrșit și am purtat-o în mine din anii adolescenței pînă în pragul bătrîneții ca o licoare prețioasă amestecată în sîngele ființei mele morale, îndemn, flacără sfîntă, mîngîiere și «paladiu» împotriva imensului dezgust al vieții și al spiritului de procopseală măruntă, și iată acum (...) d. director al *Convorbirilor literare* (Al. Tzigara-Samurcaș, n.n.), «acest cercetător științific de ouă încondeiate», se crede «dator» să apere «memoria dispărutului» «împotriva impietății mele înjositoare »" *(Memorii,* III).

Cu o egală indignare respinge măcar gîndul că ar fi fost în stare să coboare prin ceva „Junimea". „Energia" unei activități dezinteresate puse de atîția ani în slujba literaturii române — ține să precizeze — „am scos-o din mine, dar imboldul și mai ales directiva am scos-o din T. Maiorescu, omul pe care l-am admirat de la primul contact cu slova sa, de o luciditate în disocierea esteticului, de o eleganță morală, de o stăpînire de sine și de o fervoare în expresia dezlegată de reziduurile personale — pe care le-am resorbit în mine pentru a le afirma, nu prin simulacre de gesturi, ci printr-o manifestare personală potrivită condițiilor noi de viață artistică. Credeam că reprezint adevăratul spirit junimist în evoluția lui și că trag mai înainte brazda învățătorului meu cu o independență de atitudine care nu are a se înclina în fața nimănui ; aflu însă acum că sînt un calomniator al lui Maiorescu." *(Ibid.)*

Chiar și actul reparator față de Macedonski Lovinescu îl găsește îndreptățit și necesar. Ceea ce vrea să prevină este o alunecare, sub efectul sentimentalității, într-o apologie aventuroasă. În „revizuirile" sale, criticul insistă asupra părților devenite caduce din opera autorilor anteriori, cu scopul de a ajunge la o apreciere neipocrită a

valorii lui contemporane. Comentariul lui nu se „sfiește" să distingă prestigiul cultural de adevărata valoare estetică. Prin „revizuirile" sale, Lovinescu are marele merit de a fi deschis drumul către o istorie a literaturii noastre concepută în acest spirit. Fără curajul lui de a înfrunta primul furtunile pe care o asemenea inițiativă avea să le dezlănțuie, e îndoielnic dacă alții ar fi izbutit să o realizeze ulterior.

Cît privește *Istoria literaturii române contemporane*, ea rămîne — cum am arătat — o operă eminamente critică. Totuși, punctul de vedere evolutiv nu-i lipsește. Contribuțiile ultimelor decenii sînt situate în serii istorice. Sămănătorismul e prezentat ca o mișcare izvorîtă din ideologia eminesciană. Gîndirismului i se indică rădăcinile în tendințele tradiționaliste care l-au precedat. Poporanismul *Vieții românești* e pus și el în legătură cu ideea specificului național, așa cum o schițase Kogălniceanu, la *Dacia literară*. Simbolismului, văzut ca un efect al contactului poeților noștri cu lirica franceză mai nouă, i se urmărește evoluția către ermetism și imagism. Filiațiile istorice intră și în caracterizările autorilor. Lovinescu descoperă ecouri eminesciene la Iosif, la Goga, la Arghezi. În poezia lui Pillat regăsește viziunea idilică a naturii, seninătatea și simplitatea mijloacelor verbale care-l caracterizează pe Alecsandri, trecute însă prin tot progresul suferit sub raportul sensibilității de lirica românească în cinci decenii. Nichifor Crainic e raportat la Vlahuță ; Demostene Botez și Camil Baltazar sînt urmași ai lui Bacovia. Povestitorii moldoveni pleacă de la Neculce ca să ajungă, prin Negruzzi, Creangă, Nicu Gane și Hogaș, la Sadoveanu ; Rebreanu descinde din rasa prozatorilor ardeleni cu un puternic simț realist : Slavici, Agârbiceanu. Sistematizării istorico-literare îi aparțin și clasificările pe care le întreprinde Lovinescu în cadrul producției beletristice contemporane : poezia de „concepție" și de „compoziție", de „sentiment", de „fantezie", de „notație", epica „rurală", „urbană", „umoristică și satirică", „narativă", „autobiografică", de „analiză psihologică", „pamfletară", „eseistică" etc. Lucrarea rămîne o operă sui-generis, prezentare organizată a unei întregi epoci cu atenția con-

centrată asupra procesului evolutiv, dar și cronică vie, preocupată să stabilească judecăți exacte, acolo unde aprecierile oscilează încă. Aceeași atitudine o regăsim în opera de valorificare a lui Maiorescu și a moștenirii sale. Aici însă optica, istoristă, devine mult mai pronunțată, deși ținta rămîne o necesară reactualizare a exemplului pe care o astfel de personalitate prestigioasă era chemată să-l ofere rătăcirilor momentului. Chiar planul cercetării întreprinse de Lovinescu vădește grija pentru situarea obiectului într-o largă perspectivă temporală. Monografia care descrie viața și opera ilustrului critic e completată de alte lucrări. Trei caută să-i fixeze cît mai bine personalitatea în ambianța vremii : *T. Maiorescu și contemporanii săi* (două volume despre Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol, B. P. Hasdeu, G. Panu, I. Negruzzi) și altul intitulat : *P. Carp, critic literar și literat*, un al patrulea, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, discută cum s-au răsfrînt ideile mentorului „Junimii" în conștiința urmașilor. Optica istoristă se face simțită și prin interesul simțitor crescut pentru aparatul documentar. Lovinescu procedează cu o absolută rigoare științifică, nu avansează judecăți decît bazîndu-se pe fapte dovedite, utilizează toate mărturiile existente despre Maiorescu, corespondența sa, *Însemnările zilnice* etc. Totul duce la o reconstituire impresionantă, din care, oricît de fastidios apare uneori scrupulul informației precise, fizionomia intelectuală și morală a marelui critic capătă un viu contur. Contribuția acestei opere la cunoașterea lui Maiorescu e capitală, Lovinescu își achita, în sfîrșit, datoria față de marele său înaintaș, așa cum năzuise atîta vreme s-o facă, fără a fi reușit vreodată integral. Neeludînd nici una din imputările care i s-au adus lui Maiorescu în timpul vieții sau după aceea, că și-a împrumutat ideile, că i-a lipsit sentimentul național, că a îmbrăcat doar o mască olimpiană, că a urmărit interese meschine, politicianiste, că nu l-a înțeles pe Eminescu etc., Lovinescu le discută minuțios pe toate, stabilind cît temei real au avut și cît din ele a fost produsul adversităților și invidiei stîrnite de o puternică personalitate. În respingerea acuzațiilor răzbat și accentele unei pledoarii pro domo. Campanii analoage de denigrare însoțiseră sistematic și activitatea lui Lovinescu însuși, iar

la data respectivă, atinseseră expresia lor cea mai violentă. Discutînd justificarea *principială* a atitudinilor lui Maiorescu, criticul găsea prilejul să-şi apere propriile poziţii împotriva fanatismului şi a relei-credinţe. Neascunzînd limitele omului şi gînditorului, el scoate o pildă spirituală admirabilă din acţiunea mentorului „Junimii", arătînd că *lupta pentru adevăr* şi *înaltul idealism moral* constituie axa ei neabătută. Reconstituirea monografică se încheie cu aceste rînduri aproape confesive : „Soarta lui Maiorescu a fost să rămînă actual şi astăzi, adică după trei sferturi de veac, şi, din nefericire, încă pentru multă vreme, în materie de cultură, evoluţiile nu sînt nici perpetue, nici liniare ; cînd crezi că ai pus mîna pe ţărm, un val te smulge departe în larg ; pînza ţesută ziua se desface noaptea, apele se ascund sub nisip şi ciulinul creşte pe marmura cetăţii minate ; în adăpostul limpezit odinioară îţi umple ochii cerneala norilor învolburaţi. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu : *birui-va gîndul*, cum spunea înţelepciunea cronicarului şi inscripţia criticului deasupra uşii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi ?

La răspîntiile culturii române veghează, ca şi odinioară, degetul lui de lumină ; pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menţinut şi astăzi, pentru că pleacă din înseşi izvoarele spirituale fără moarte ale logicii, bunului-simţ, bunului-gust, şi s-a realizat într-o formă pură, fără vîrstă." (*T. Maiorescu*).

Memorialistica lui Lovinescu face trecerea de la opera sa critică la cea beletristică. Ambianţa culturală evocată, portretele de autori, schiţele de psihologie scriitoricească vin să completeze *Istoria literaturii române contemporane*. Cum lecturile de manuscrise, şedinţele de cenaclu, discuţiile pe marginea cărţilor noi apărute au absorbit întreaga viaţă a lui Lovinescu, e fatal ca memoriile sale să reflecte aceasta. De la relatarea faptului trăit, criticul alunecă aproape fără să-şi dea seama la caracterizarea literară, remarca ideologică sau precizarea polemică. Dar şi partea de creaţie e considerabilă. Sub condeiul lui Lovinescu învie oamenii din scriitori, cu temperamentele lor, cu ambiţiile care-i devorează, cu enormele vanităţi ale profesiei. *Memoriile* au un cuceritor nerv epic şi dramatic,

fac să trăiască nenumărate scene, scoţînd din ele excelente efecte comice sau subiecte de reflecţie amară asupra naturii umane. Lovinescu are „ochiul rău“, şi afabilitatea păstrată în cele mai dificile relaţii (cu genul iritabil al poeţilor) se răzbună prin notaţii de o rară incisivitate. La Minulescu observă facultatea de a-şi compune un personaj nu numai literar, ci şi fizic *ne varietur ;* larg, vast, cu o figură pronunţat semitică, cu un trabuc inuzabil lipit veşnic de buze, înfăşurat în lavaliere, în fulare şi în costume evidente, ca să nu zic „ţipătoare“, „obiect de atenţie publică“, „tip uşor caricaturizabil“, „înzestrat cu o facondă meridională, pitorească şi fanfaronă, agresiv şi pururi nemulţumit, indiscret cu sine şi cu alţii“ ; capabil să-şi creeze „o poziţie specială în cafeneaua noastră literară“, „paradoxînd, bruscînd, terorizînd“, îndărătul unui aer de „bonomie simpatică a oamenilor graşi, cu gesturi largi şi cordiale“, „falsă bonomie“, deoarece nu este exclus ca „pîntecele poetului să fie pîntecele postiş al eroilor de comedie veche ce şi-l aplicau pentru a-şi masca intenţiile tenebroase“ *(Memorii,* I). La Camil Petrescu surprinde „frenezia preeminenţei“. „Din nu ştiu ce tenebre misterioase ale inconştientului — scrie E. Lovinescu — s-a prăvălit (...), crescînd pietricica abia perceptibilă la început, luînd cu ea forţele reale ale acestei inteligenţe vii şi desfăşurîndu-i episoadele pe un fond de beatitudine agresivă. Cînd strănută, Camil priveşte în jur cu satisfacţia unei acţiuni inedite : orice ai face, a fost făcut mai întîi de dînsul şi orice idee ai exprima, a fost exprimată de dînsul într-un vechi articol de cel puţin cinci ani. E nu numai cel dintîi în timp, dar şi cel dintîi în valoare ; e cel mai mare ziarist şi polemist, e cel mai mare dramaturg şi critic dramatic ; e cel mai mare poet şi critic literar, e omul cel mai inteligent, — totul fără mlădiere, fără uşorul zîmbet de ironie sau glumă, din faldurile căruia se strecoară uşure orice prezumţie, ci categoric, definitiv, repetat, pe un ton iritat, agresiv, dispus oricînd să o dovedească dialectic şi, la nevoie, să rupă relaţiile personale.“ *(Memorii,* II.) La Fundoianu, „aroganţa spirituală“ şi „independenţa ostentativă“ contrastează cu făptura lui slabă, firavă, cu figura-i „inexpresivă“, „fadă“, şi privirea „ştearsă“, „absentă ca de

pe urma unui viţiu intim"... „abia intrat pe uşă, privea dîrz, pentru a notifica de la început că venirea sa nu înseamnă nici capitulare, nici pactizare ; cînd îi ofereai un scaun, te măsura de sus şi pînă jos şi în infinitul unei clipe de rezistenţă puteai citi deliberarea tragică a unui om ce nu vrea să cedeze, bănuiala chiar că scaunul oferit ar putea fi o cursă întinsă demnităţii sale, cu evidenţa că în această deliberare nu se dezbate numai procesul unei conştiinţe individuale, ci procesul milenar al conştiinţei unei rase impilate ce se teme de darul danaic" (*Memorii*, II).

Portretistica lovinesciană preţuieşte valoarea detaliului fizic surprins cu talent caricatural în cîteva notaţii rapide şi sigure : Vissarion, „scund, încotoşmănat într-un palton cafeniu din vremuri vechi, cu părul într-o dezordine definitivă, cu capul întors la o parte, cătînd îndărăt cu o inegalată expresie de şiretenie, cu ceva de vulpe în toată fiinţa lui uşor încovoiată..." ; Iosif, dînd, cu ochii săi „bulbucaţi", dar „adormiţi sub pleoape roşii, cu părul negru «ca pana corbului», dar care cădea în jos ca întreaga lui făptură, o impresie de salcie plîngătoare" ; Anghel, mic, „cu extremităţile fine", „cu un cap piriform terminat printr-o bărbiţă", „cu obrazul prematur brăzdat de cute adînci", „cu o chelie aproape totală" ; Camil Petrescu, „într-o uniformă decolorată de sfîrşit de război, supt la faţă, de un blond spălăcit, luminat totuşi de fixitatea fosforescentă a două mărgele albastre-verzui...". Trăsăturile caracteristice sînt scoase însă mai cu seamă din observaţia naturii psihice. Pe Pârvan îl chinuieşte ambiţia de a „ajunge". Orice succes îi pare insignifiant în raport cu ceea ce socoteşte că i se cuvine. Felicitat pentru că i se deschideau perspective de a primi o catedră universitară, foarte tînăr încă (nu-şi publicase decît teza asupra negustorilor romani), afişează aerul omului dezgustat de soartă : „la Iaşi ?... şi la urmă, de ar fi numit de-a dreptul, ar primi poate... dar aşa cum ?... să se prezinte la un concurs spre a fi examinat... de cine ? de un A. D. Xenopol !... de un Petre Răşcanu !... şi mai de cine încă ? poate chiar de Gr. Tocilescu ! A, nu ! asta niciodată ! Nu se poate umili." (*Memorii*, I.) Întreaga personalitate a lui Victor Eftimiu se polarizează în jurul axei „unui optimism fundamental", „ireductibil". Fără trufia ostentativă, dar netulburat, el se încrede în steaua sa. „Tout

s'arrange !" — e vorba lui obişnuită. Intrînd într-o tipografie şi găsindu-i pe lucrători mîncînd ceapă cu pîine, pleacă şi le trimite după zece minute, fără nici o explicaţie, un prînz copios, comandat la un restaurant din apropiere. „În ziua aceea bieţii oameni trebuie să-şi fi zis şi ei că există, în adevăr, o providenţă, care «aranjează» totul pe pămînt." *(Ibid.)*

Lovinescu e un moralist. Multe din portretele cuprinse în memoriile sale, mai ales din volumele III şi IV, n-au modele notorii, şi criticul le schiţează doar pentru interesul lor pur caracterologic. Aşa sînt *Fata care le ştie toate, Fata cu prefaţa, O crimă nesăvîrşită, Proces literar, Micul Pussy, campion al clasicismului, Cavalerul balt, Tînăr de viitor, Timidul, Nodul gordian, Consilierul, Marcu Aureliu Melencovici-Polsk* ş.a.

Fauna fiinţelor stăpînite de mania scrisului oferă acelaşi spectacol grotesc în cîmpul anonimatului, ca şi al reputaţiei. Încrederea oarbă în talentul propriu, stăruinţa prin orice mijloace de a-i obţine recunoaşterea, visele himerice au o egală răspîndire pentru mîzgălitorii hîrtiei cunoscuţi şi necunoscuţi. *Memoriile* lui Lovinescu oferă, sub acest raport, o imagine descurajantă a activităţii critice. Ea apare lovindu-se de mulţimea micimilor omeneşti, invidii, opacităţi, egoisme, resentimente. Lovinescu nu are o viziune mizantropică a umanităţii, dar sentimentul neantului bîntuie paginile în care el îşi rememorează ambianţa cotidiană a activităţii sale. Criticul încearcă o ciudată voluptate ascetică în a se lăsa terorizat de cei mai excentrici solicitatori. Le ghiceşte din clipa cînd îi calcă pragul pretenţiile nejustificate, întrevede primejdia ascultării unor versuri sforăitoare sau acte lungi de drame imbecile. E conştient că va avea de înfruntat inimaginabile aroganţe sau insistenţe umile, dar tenace. Presimte alarmat că va trebui să apeleze curînd la toate resursele sale diplomatice spre a ieşi din încurcătură. Acceptă însă resemnat aceste neîntrerupte asalturi cu o pacienţă fără margini. Nu se îndoieşte că, ieşind de la el, debutanţii sau scriitorii ajunşi abia aşteaptă să-l „înjure". Nedescurajat, continuă totuşi să primească pe oricine. În resemnarea lui de a suporta vicisitudinile profesiei, găseşte pînă la urmă o plăcere secretă. Spirit caustic, reţinut, se amuză să urmărească vanitatea zbaterilor ome-

nești, nu fără ironie filozofică. Energia nedescurajată pe care descendenta unui nobil leton sau lituanian, autoarea volumului *Drama de la Mayerling*, o desfășoară spre a-i asigura cărții sale o soartă glorioasă, publicînd-o grație numai unor grele sacrificii financiare, într-o obscură tipografie basarabeană și oferind-o prin cooperativele locale, împreună cu cutiile de ceai, după ce fusese trimisă marilor edituri mondiale și dedicată Ducelui de Windsor, îi stîrnește asociații îndepărtate. Din vîlvătaia ochilor ei, înțelege că strămoșul scriitoarei, „cruciatul balt, nu-și lăsase oasele în locurile țării noastre sau în temnițele sarazine, ci ajunsese în locul nălucii lui" *(Cavalerul balt, Aqua forte).*

Notificările primite prin portărei că a utilizat în articolele sale ediția *Însemnărilor* lui Titu Maiorescu, fără a menționa sub fiecare facsimil reprodus numele îngrijitorului ei, I. A. Rădulescu-Pogoneanu, îl conduce la următoarele reflecții : autorul scrisorii asupra neologismelor, al broșurii asupra chestiei evreiești cu documentația luată din Ion Lahovary și al traducerii „încă unui capitol din *Etica* lui Wundt", are grijă de paternitatea sa literară. „Notificarea se adaugă la opera lui completă" — „Nu vă spuneam eu că Ionică lucrează ? !, ar fi rostit părintește Maiorescu, dacă ar fi trăit să-i vadă isprava" — notează Lovinescu, amintindu-și amuzat afecțiunea inexplicabilă cu care marele critic vorbea de fostul său student *(I. A. Rădulescu-Pogoneanu, Ibid.)*

Autorul piesei *Crucea de război* îi mărturisește că plecase de acasă, decis să-l ucidă pe Mihail Dragomirescu. Vina acestuia era de a-i fi recunoscut „o genialitate parțială", nefructificabilă însă, pentru că Teatrul Național se încăpățîna să nu-l joace. „M-am hotărît deci ca să mă răzbun !, dar mi-am zis : — Și dacă totuși omul cu cioc are dreptate, cum mi-aș putea eu pîngări mîinile cu o crimă ? M-am întors din drum și m-am abătut întîi pe la d-voastră ca să vă citesc *Crucea de război* și să decideți apoi cine e vinovatul." Sumbra perspectivă îl obligă pe Lovinescu să accepte lectura și să noteze apoi satisfăcut : „Mulțumită numai atitudinii mele împăciuitoare și răspunsului echivoc, crima nu s-a săvîrșit. Piesa era însă jalnică." *(O crimă nesăvîrșită, Memorii,* III.) Comedia nebuniei literare poate

distra un spirit care o contemplă senin, cu sentimentul zădărniciei ei. Dar peste tot acest spectacol comic, vîntul neantului împrăştie treptat suflarea lui de gheaţă. E nota secretă, mai adîncă a *Memoriilor* lovinesciene. Ultimul lor volum, *Aqua forte,* stă în întregime sub răsunetul ei difuz. Un ecou melancolic de moldovenism tardiv, trezit din străfundurile fiinţei, o însoţeşte pas cu pas. Lovinescu evocă poezia vetustă a tîrgului său natal, uliţele pustii, felinarele oarbe, birjele rufoase, zarva tîrzie şi îndepărtată care vine dinspre iarmarocul de sub deal, acordurile caterincilor plîngăreţe. Singur, în casa părintească, se simte înconjurat de umbre. Lucrurile s-au desfăşurat aici după cum prevăzuse Anton Holban într-o pagină care-l urmăreşte acum cu ecouri profunde. „Totul s-a terminat curînd — el întîi, şi după vreo două luni, şi ea, «bunica», amîndoi ca în grădină, bunica şi nepotul prin cer şi nouri, mai departe, la bunicul..." „Imaginea lui — notează Lovinescu — mi se arată în fiecare seară de atîţia ani, cu o rară realitate, străbătînd vasta peluză a curţii, pînă ce la rîndul meu mă scobor şi eu de pe balcon pentru a o tăia de nenumărate ori cu aceiaşi paşi înceţi, cu aceeaşi spinare încovoiată, cu aceleaşi mîini aduse la spate, aşa cum a făcut-o el de cînd l-am cunoscut." *(Bunica şi nepotul, Aqua forte.)*

Memoriile cuprind şi o interesantă autoanaliză a concordanţelor şi antinomiilor între temperamentul criticului şi atitudinile sale literare. În cazul impresionismului, avem de a face cu o coincidenţă. Mecanismul său estetic — mărturiseşte Lovinescu — a fost mereu de natură „muzicală". „Îndărătul oricărui studiu al meu — spune el —, am simţit totdeauna prezenţa unei stări sufleteşti unice, fără de care capacitatea de speculaţie verbală sau ideologică şi deci de creaţiune artistică este anulată, ea constituie formalitatea de bază, nota muzicală ce se strecoară în întreaga arborescenţă a construcţiei critice pentru a-i organiza foşnetul într-o armonie perceptibilă" *(Memorii,* I). A intrat într-o astfel de predispoziţie — crede Lovinescu — şi ceva din „moldovenismul" său, înclinat congenital la reverie. Poetica simbolistă avea deci să-i cîştige adeziunea pentru că presupunea şi ea existenţa unui fond inconştient, neorganizat şi perceput în actul creaţiei doar ca o muzică

interioară. Dar în comunicarea acestor stări se ivea o rezistență. Tendința simbolistă și respectiv impresionistă spre vag, spre indefinit, spre sugestiv, spre incert și echivoc nu-i mai era naturală. Spiritul lui latin — ne spune — îl împingea către exprimare „liniară", „geometrică", „arhitecturală", care evita „repetirea" și „linia frîntă". O asemenea depășire, traducîndu-se sub raportul împărtășirii gîndurilor și sentimentelor cît mai limpede, într-un gust pentru claritate, era de natură a-l face să nu aprecieze nici simbolismul și nici critica impresionistă, dacă „peste omul temperamental nu s-ar fi altoit omul deliberativ, capabil de a concepe și alte forme de cugetare sau de expresie decît cele ale temperamentului său" (*Memorii,* II). Pe cale speculativă a ajuns să-și dea adeziunea și la teoria genurilor literare, înțelegînd legitimitatea fiecăruia dintre ele de a-și căuta o formulă estetică proprie.

Lovinescu mărturisește a fi fost iarăși înclinat temperamental și spre „relativismul" acceptat de critica sa. Îndărătul acestuia s-a aflat „ o realitate sufletească, conștiința de fiecare minut, stînjenită, pururi actuală, și nu teoretică, a neantului universal, ce nu putea împinge decît la o viziune cosmică, în care valorile se degradează și se estompează în indiferența totală". Mutația e „haotică", noțiunea progresului introdusă în sînul ei fiind de natură „ideologică". Aplecarea de a vedea astfel perpetua schimbare a luat întîi expresia „naivă" și „agresivă" din *Pași pe nisip,* ca să îmbrace apoi forma „scepticismului discret", „universal", al primelor volume de *Critice,* și să se organizeze în sistem cu *Mutația valorilor estetice.* Interesant este că singură *arta,* adică strădania care are ca țel *frumosul,* i-a apărut oarecum îndreptățită lui Lovinescu în această reprezentare dezolantă a eforturilor omenești, supuse relativismului total, împiedicîndu-l să cadă pradă „anarhiei morale" sau să fie împins la o atitudine de „contemplativitate pură".

„Sensul acut al labilității", „nimicind" la el „pînă și germenii voinței de putere", „a lăsat neatinsă necesitatea activității spirituale dezinteresate, care, „lipsită de finalitate, fatală, irațională și irezistibilă", a reușit să domine „într-un peisagiu de cenușă" (*Memorii,* II).

Surpriza e să aflăm că „modernismul" a fost pentru critic o creaţiune bovarică. El contravenea înclinaţiilor sale intime. „O cultură clasică, o formaţie intelectuală în sînul disciplinelor junimiste, un temperament static şi conservator — ne spune Lovinescu — nu mă indicau, desigur, la rolul de teoretician al democraţiei şi al liberalismului, la care am ajuns, totuşi, prin situaţia şi studiul fenomenelor sociale regizate de un determinism împotriva căruia lamentaţiile sînt inutile". „Aplicată în domeniul artei, ideologia sincronismului şi a imitaţiei nu putea duce decît la modernism" — adaugă el, explicîndu-ne că o asemenea adeziune în cazul său a avut loc pe o cale speculativă, şi nu spontană, firească. Dimpotrivă, mărturiseşte Lovinescu, sub raportul sensibilităţii, nu a aderat totdeauna la formele pe care le-a acceptat principial, opunîndu-le „o inhibiţie temperamentală" (*Memorii*, II).

Literatura criticului, piesele, nuvelele şi romanele lui au întîmpinat o tacită, dar tenace rezistenţă. A funcţionat în această direcţie şi o prejudecată. Lovinescu însuşi n-o ignora, pentru că spunea într-o conferinţă la radio, în 1942 : „Criticul care se încearcă în literatura de imaginaţie este privit cu aceeaşi neîncredere instinctivă cu care e privit romancierul făcînd poezii. Din comoditatea clasificării, publicul nu poate admite polivalenţa talentului ; scriitorul este legat în cămaşa de forţă a unităţii şi toate încercările lui de evadare sînt considerate ca abateri sau chiar ca simplă neseriozitate. În cazul criticului, situaţia se agravează : neîncrederea publicului nu e numai instinctivă, ci se şi raţionalizează prin stabilirea unei incompatibilităţi între spiritul critic şi creaţie." (*Cariera mea de critic*, conferinţă reprodusă în *Volumul omagial*, Ed. Vremea, 1942.)

Neîndoios că o asemenea prejudecată solidă exista, dar şi producţia beletristică a lui Lovinescu pînă la război nu era de natură să o infirme. Piesa, ibseniană, *De peste prag*, construită pe urmările tragice ale unui adulter, ascuns multă vreme şi care alterează postum pînă la ură raporturile mamă-fiu, improvizaţiile dramatice din volumul *Scenete şi fantezii*, momente psihologice din viaţa cotidiană sau întîmplări mitologice prezentate într-o inter-

pretare modernă, dacă păstrează o ţinută literară onorabilă, rămîn însă fade. În *Nuvele*, decorul florentin, evocat cu emoţii livreşti, găzduieşte iarăşi cîteva intrigi banale şi vag romanţioase. De romanele *Aripa morţii*, *Comedia dragostei* şi *Lulu* — ultimele reluate în *Viaţă dublă* — nici Lovinescu nu voia să-şi mai amintească. Se întîmplă în experienţa lui beletristică ceva curios. Ceea ce reuşise Ibrăileanu, cu o evident mai puţină înzestrare literară, el n-a fost în stare să realizeze. Portretistul de mare clasă, analistul subtil şi moralistul din *Memorii* se mişcă stîngaci în roman, chiar şi atunci cînd încearcă să nareze două episoade ale vieţii lui Eminescu, *Mite* şi *Bălăuca*.

Lovinescu a ţinut mult la aceste cărţi prin care, luîndu-şi precauţiile ficţiunii, credea a fi dat adevărata interpretare a personalităţii poetului. Atunci cînd G. Călinescu a întîmpinat romanele cu serioase rezerve, Lovinescu a reacţionat iritat, văzînd în imputările comentatorului o inabilă pledoarie pro domo : „Nu e vorba nici de diferite teorii, nici de ploşniţe, nici de cele două pagini de «fraze mai vechi...», dacă d. Călinescu ar crede toate aceste mizerii, n-aş avea nimic de spus, dar, în realitate, d-sa nu procedează decît din strategie literară, înlăturînd, condescendent, singurul lucru esenţial, despre care cel dintîi şi-a dat cu siguranţă seama : anume că viziunea mea asupra personalităţii lui Eminescu, fiind la antipodul viziunii sale, o contrazice categoric şi, în intenţia mea, o anulează". Avem de a face cu o opoziţie fundamentală în înţelegerea poetului. „D. Călinescu a văzut în Eminescu un răzeş viguros, echilibrat, sănătos, într-un cuvînt, normal, cu satisfacţii materiale precise... şi chiar cu exuberanţă senzuală, cu o sexualitate robustă de rostogolitor de femei, un om împlîntat în viaţă şi plăcerile ei de tot felul, al cărui dezechilibru de mai tîrziu s-a pornit nu din însăşi structura lui sufletească, ci dintr-un accident absurd, ce i se poate întîmpla oricui. Concepţia mea asupra lui Eminescu este însă diametral contrarie..." „Omul s-a născut uriaş şi incomplet ; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie şi spirit, indiferent şi absent, abstract, imens abstract, ars de pasiuni substanţiale, pedulînd între extreme ; sub raportul

critic (chestiune importantă nu numai ca amănunt biografic, ci ca una din cheile principale ale operei lui), de o sexualitate neliniştitoare, caracteristică, de o inhibiţie evidentă, de o refulare freudiană pusă în lumină mai de mult, dar, din nefericire, cu o brutală inabilitate de doctorul Vlad..." Aceasta „l-a împins spre o sentimentalitate excesivă şi prejudiciabilă omului, dar de o mare forţă poetică, îndepărtîndu-l de la o viaţă sexuală normală şi aruncîndu-l în frenezia continuă a unei iubiri agitate, pentru iubirea în sine, fără ancorare într-o posesiune satisfăcută, căci şi legătura cu Veronica, în latura sa esenţială, a fost tot de domeniul exaltării sentimentale. Aşadar, în faţa unui Eminescu material, echilibrat, vital şi senzual, un Eminescu dematerializat, spiritualizat, intemporal, dezaxat, abulic în ceea ce-l priveşte, dar voluntar şi chiar violent în teorie şi absolut şi un inhibat sexual." (*Oiştea în gard a abilităţii critice, Memorii,* III.)

Poetul, într-o astfel de optică, urmează a-şi revela personalitatea prin două momente sufleteşti. Unul, asupra căruia stăruie primul roman, priveşte scurta idilă cu Mite Kremnitz şi caută să releve facultatea imensă de sublimare erotică a lui Eminescu : totul se converteşte în poezie, nu numai pentru el ; pe Mite însăşi, lipsa lui de iniţiativă o împinge să facă din episodul amoros o simplă materie literară. Trezindu-se la îndatoririle conjugale şi materne, după satisfacerea ambiţiei feminine de a-şi cîştiga adoraţia unui spirit superior, nu fără a se şi prinde puţin în acest joc, soţia doctorului Kremnitz îşi regăseşte repede echilibrul îndărătul convenţiilor sociale. Mai mult, insistă chiar ea ca poetul să plece la Iaşi, amintindu-i că acolo îl aşteaptă obligaţiile faţă de Veronica, rămasă liberă în urma morţii profesorului Micle.

Al doilea roman dilată această nedorită vizită ; o zi şi o noapte consumă astfel definitiv şansele ca Eminescu să poată cunoaşte vreodată iubirea împlinită ; ideea materializării ei îl paralizează, făcîndu-l să amîne mereu momentul revederii, să-şi petreacă timpul ţinîndu-i tovărăşie lui Creangă, la o cîrciumă, ascultînd vrăjit tot ce debitează humuleşteanul, şi pierzîndu-se apoi într-o reverie solitară asupra Iaşului bătut de lumina lunii. Cînd găseşte curajul, în sfîrşit, să ia drumul spre casa Veronicăi,

hazardul îi joacă o ultimă festă : un vizitator nocturn iese tocmai atunci din locuinţa proaspetei văduve, zornăindu-şi pintenii. Poetul pleacă ; tentativa lui de a-şi realiza visurile erotice cunoaşte încă o dată acelaşi final descurajant. În compartimentul trenului care-l readuce la Bucureşti, Veronica lui imaginară e însă prezentă.

Interpretarea erosului eminescian ca rezultat al unei inhibiţii sexuale, dictată de proiecţia dorinţelor în absolut şi de dezgustul satisfacerii lor la scara existenţei curente, apare, cum se vede, urmărită cu consecvenţă. E uimitor însă simplismul cu care Lovinescu, invocînd o explicare modernă a vieţii sentimentale, de ordin psihanalitic, stabileşte o corespondenţă directă între biografia poetului şi lirica lui, printr-o traducere aproape juxtaliniară. Ideea că viaţa spirituală a geniului poate fi diferită de cea cotidiană, ba chiar să o şi contrazică flagrant pe un anumit plan imediat pare să nici nu-i treacă prin minte. Interpretarea revine ciudat la reprezentarea cea mai tradiţională. Dacă poetul cîntă o iubire ideală, nesatisfăcută, trebuie neapărat să o fi trăit în expresia ei nemijlocită, practică. Mecanismul compensaţiilor inconştiente nu intră în discuţie ; alibiurile morale şi culturale pe care şi le fabrică sufletul spre a împăca lumea spiritului cu viaţa zilnică, viclenia instinctelor refulate, de asemenea. Datele cunoscute despre Eminescu, Mite şi Veronica sînt forţate brutal spre a intra într-o ecuaţie simplificată cu o singură necunoscută. Publicarea *Însemnărilor zilnice* ale lui Maiorescu ruinează apoi complet ideea pe care şi-o făcea Lovinescu despre menajul Kremnitz. Acolo unde ni se sugerează că ar fi existat obstacole insurmontabile pentru Mite în a-şi urma impulsurile sentimentale extramaritale, aflăm că funcţiona de multă vreme un triunghi conjugal consimţit. Nici doctorul Kremnitz nu era bărbatul care să sufere în tăcere şi-şi lua la rîndul său revanşa. Maiorescu a înregistrat ca o „epocă grea" pentru el perioada idilei între cumnata sa şi Eminescu, dovadă că relaţiile lor nu se păstraseră în formele pur platonice din roman. Lovinescu ignora, la data cînd a scris cartea, mulţimea amănuntelor revelatoare în această problemă din *Însemnările zilnice.* Dar e greu de crezut că, arătînd un imens interes pentru persoana lui Maiorescu, n-a cunos-

cuit drama din familia criticului și ecoul ei public. Interpretarea dată de romancier faptelor se obstinează a refuza explicația imediată ca trivială și a căuta neapărat alta, elevată, spiritualizată, chiar cu sacrificiul verosimilității. În *Bălăucă*, Eminescu duce o existență aproape somnambulică ; nu știe pentru ce face pregătirile de plecare la Iași ; cînd se trezește ajuns acolo, vrea să ia trenul îndărăt spre București, are timidități incredibile etc.

Ca romancier, Lovinescu a fost practic incapabil să se „obiectiveze" efectiv, așa cum le recomandase cu atîta stăruință altora, în calitate de critic. Nu era vorba însă la el de extirparea lirismului, ci de evitarea proiecției psihologiei proprii asupra personajelor, chemate a avea o viață autonomă. Oroarea lui de instinctualitate apare transferată întregii existențe, subțiind-o în chip neverosimil. Ciclul *Bizu* suferă de același defect. Datele unei experiențe autobiografice apar deghizate inabil în ficțiune ; eroul trăiește, în domeniul horticol, injustițiile care l-au rănit pe critic. Primul volum, cel mai bun, e consacrat copilăriei și adolescenței lui Bizu, îmbolnăvirii și miraculoasei sale vindecări. Centrîndu-se pe analiza lipsei gustului de viață al personajului principal, autorul forează precis și adînc sentimentul revelației neantului, izbutind să scrie un mic roman existențialist „avant la lettre". *Firu-n patru* urmărește dificultățile lui Bizu de a da curs atracției amoroase resimțite pentru o colegă, Diana Verea, din cauza prea multelor deliberări intelectuale. Și aici asistăm la o fină disecție a unor suflete împiedicate să-și exteriorizeze pornirile naturale de intervenții reflexive paralizante. Cu *Diana*, *Mili* și *Acord final*, lucrurile se complică, nu însă în avantajul ciclului. Vărul lui Bizu, Lică Scumpu, afacerist, demagog și sforar politic, deviază interesul lecturii către observația satirică a vieții sociale. Ni se prezintă o campanie electorală, organizată după rețeta vremii, tot felul de tranzacțiuni oneroase, realizate în dauna statului, cu concursul interesat al însuși aparatului administrativ. Adus la Ministerul Agriculturii de Lică, Bizu încearcă fără succes să lupte împotriva acestor practici. Acțiunea ia o turnură polițistă, cu proiecte tenebroase, mesaje secrete și lovituri de teatru. Diana se dovedește a nu fi străină de diverse combinații necurate ;

însuşi eroul îi descoperă treptat un cu totul alt caracter şi pînă la urmă află că e de multă vreme amanta lui Lică. Vindecarea rănii sentimentale i-o aduce Mili, soţia vărului său, o femeie superioară, înrudită sufleteşte cu Bizu. Dar dragostea lor ajunge la împlinire iarăşi numai după alte numeroase peripeţii complicate (o tentativă de sinucidere ratată, un divorţ obţinut foarte greu, o retragere a celor doi în provincie şi o întîlnire providenţială după lungi măcinări interioare). Şi de astă dată, idealizarea erosului împinge către neverosimilitate o bună parte din comportările personajelor. Bizu şi Mili sînt atît de angelici, încît, raportaţi la ei, Lică şi Diana par nişte firi demonice, înzestrate cu o artă a disimulării adevăratei lor naturi, infernală. Complicaţia intrigii e întreţinută de prea multe coincidenţe ca să nu dea senzaţia artificialităţii. Lică Scumpu se află mereu îndărătul tuturor ticăloşiilor ; Mili nimereşte tocmai în parcul unde Bizu îi face declaraţii amoroase Silviei ; Rosina îşi protejează tot timpul fostul partener de pat, printr-o acţiune discretă, generoasă şi eficace, condusă cu un adevărat geniu detectivistic.

Nu în romanele lui Lovinescu trebuie căutate excepţionalele sale însuşiri scriitoriceşti. Dovada lor o fac cu prisosinţă *Memoriile* şi paginile de critică. În acestea din urmă, mai ales, Lovinescu este un mare stilist. Nimeni pînă la el n-a dat limbii noastre atîta expresivitate, supleţe, eleganţă, putere de disociaţie şi concentrare abstractivă, intelectuală în comentarea literaturii. Graţie lui critica a cîştigat într-adevăr demnitatea unei arte. Tot aşa cum după Arghezi nu s-a mai putut scrie poezie ca înainte, o anumită exprimare rudimentară, pedestră a devenit izbitor anacronică în domeniul exegezei literare, după Lovinescu. El este făuritorul a însuşi limbajului nou al criticii româneşti moderne.

FOILETONISTICA

PERPESSICIUS • POMPILIU CONSTANTINESCU • ŞERBAN CIOCULESCU • VLADIMIR STREINU • OCTAV ŞULUŢIU

Decanul criticii noastre foiletonistice, între cele două războaie mondiale, e fără îndoială **D. Panaitescu (Perpessicius)**, pe care-l descoperim începîndu-şi munca ingrată de cronicar literar încă din 1923 la revista *Spre ziuă*. Brăilean, născut în 1891, s-a făcut cunoscut mai întîi ca poet. În *Cronica*, din 20 decembrie 1915, la „Poşta redacţiei", Gala Galaction îi răspundea : „Mi se pare că e izbutită. Şi cred că ţi se cuvine mai mult decît două rînduri de corespondenţă. La revedere în numărul viitor." Acesta cuprinde poemul *Ad provincialem, meum in Gretchen amorem, spernentes*, înduioşătoare lamentaţie glumeaţă pe marginea dezastruoaselor efecte ale încordării politice europene asupra relaţiilor sentimentale. Proaspăt licenţiat, mobilizat, combatant pe frontul din sud, D. Panaitescu îşi pierde braţul drept în lupte şi trăieşte apoi întreaga odisee a spitalelor de campanie. Experienţa poetului sub semnul lui Marte va alcătui substanţa versurilor volumului său *Scut şi targă* (1926), iar pseudonimul Perpessicius, ales cu un vag gest juvenil pentru poză şi deghizare livrescă, prin derivarea verbului latin „perpatior", ceea ce ar da în româneşte, aproximativ, „tăbăcit de suferinţă", se va dovedi a fi conţinut o bizară intuiţie oraculară. Biografice prin excelenţă sînt şi confesiunile lirice, strînse ulterior sub titlul *Itinerar sentimental* (1932), cu ecouri din activitatea paşnică a autorului, împărţit între obligaţii didactice, lecturi şi amoruri.

Colaborator la numeroase publicaţii, Perpessicius a urmărit sistematic producţia beletristică. Impresionante în activitatea lui sînt, înainte de orice, rîvna, aplicaţia, conti-

nuitatea, străine de senzaţia efortului laborios, ci afişînd, dimpotrivă, mereu o surîzătoare eleganţă. Volumele sale : *Repertoriu critic* (1925), *Menţiuni critice* (I — 1928, II — 1934, III — 1936, IV — 1938, V — 1946), *Dictando divers* (1940), *Jurnal de lector* (1944), *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor* (1957), *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor* (1961) cuprind abia o parte din numărul imens al foiletoanelor pe care le-a consacrat, în *Spre ziuă, Buletinul cărţii, Mişcarea literară, Universul literar, Cuvîntul* şi *Revista Fundaţiilor Regale,* aproape tuturor scrierilor apărute. Acestei munci de benedictin, plătite pînă la urmă cu pierderea vederii, i se adaugă alcătuirea ediţiilor critice a operelor lui Mateiu Caragiale (1936) şi Eminescu (6 volume, 1939—1963). A iubit nu numai versurile sale, ci şi ale altora. Împreună cu Ion Pillat, a întocmit *Antologia poeţilor de azi* (2 vol., 1925 şi 1928), prima culegere din lirica românească nouă.

Critic profesionist e Perpessicius îndeosebi prin sarcina pe care şi-o asumă de a ţine evidenţa cît mai completă a realizărilor literaturii contemporane. Altfel, temperamentul său poetic îl fereşte de orice alte ambiţii. În repetate rînduri se declară un simplu cititor, care are „viciul nepedepsit al lecturii" şi-şi împărtăşeşte fără pretenţii părerile despre cărţile parcurse. „Să spunem de la început — precizează, pornind să redacteze o «confesiune critică» : nu ţinem chiar aşa de mult la titlul acesta" (*Menţiuni critice,* IV). Dar nu trebuie să ne lăsăm amăgiţi. Comentatorul are conştiinţa îndeplinirii unui „oficiu", sarcina de a reflecta cît mai fidel viaţa literară contemporană. Gîndul că n-a apucat să vorbească încă de atîtea cărţi, care aşteaptă pe masă, îl chinuie. Nici unul din neajunsurile meseriei nu e mai supărător ca „tristeţea de a trece pe lîngă o operă literară şi de a n-o fi semnalat atenţiei" (*Menţiuni critice,* III). Pînă să recenzeze volumul *Capricii* al poetului George Magheru, a zăbovit „un an de zile". „Regretul — zice cronicarul — ne înghimpa, zilnic", iar „prilejul de a putea trîmbiţa un nou meteor, pe bolta de safir a liricii contemporane", „ne dădea ghes încontinuu" (*Ibid.*). Ceea ce-şi doreşte e „timp şi unelte", „răgaz" şi „scule". „Legat de pupitru, să poată ceti neîntrerupt, să nu mai lase, luni şi ani, să treacă pînă să refere despre opere şi autori ai

zilei de astăzi întîi și apoi ai posterității, să aibă la îndemînă biblioteca, să întindă mîna la raft, pentru o dată, pentru un titlu, pentru o operă sau o colecție care trebuiește consultată !“ (*Ibid.*)

Critic profesionist se arată Perpessicius și prin repulsia pentru orice exclusivism de natură a-l împiedica să înregistreze și să prezinte întreaga producție literară. Începîndu-și îndeletnicirea de cronicar, făgăduiește mai ales să nu calce acest principiu : „Voi plivi — scrie — orice prejudecată sectară și mă voi sili să comentez orice operă, din orice zonă ar veni“... „Pe același drum, voi urmări cu egală plăcere o operă naturalistă, ca și una simbolistă, nefiind dintre aceia care zîmbesc de cum văd cartea de vizită.“ Hotărîrea lui e de a face din foiletonul critic „o mare schelă cu porto-franco — așa cum ar zice Dinicu Golescu“ (*În tinda unei registraturi, Mențiuni critice,* I). Cînd E. Lovinescu scoate *Istoria literaturii române contemporane,* îi va reproșa în primul rînd că a transformat-o în ecoul vizibil al „criticii cenaculare“. „Unii din scriitori rămîn pe dinafară, alții nu încap cu totul și cîțiva... și nu dintre cei mici, sînt stîlciți de-a binelea.“ (*Mențiuni critice,* II.) Perpessicius are, firește, și el anumite simpatii și idiosincrazii literare. Cînd N. Iorga se plînge că nu a fost menționat în nici un bilanț din 1930, îi răspunde, motivînd astfel omisiunea. Orientarea estetică pe care marele cărturar se încăpățîna să o apere aparține „trecutului“. „Or, trecutul acesta nu mai activează. Respectabil ca orice valoare istorică, sămănătorismul, căruia d-l N. Iorga continuă să-i păstreze cea mai caldă afecțiune, a trecut de mult în rîndul celor inviolabile.“ (*Mențiuni critice,* III.) Nu o dată, Perpessicius își mărturisește insatisfacția față de prelungirea unor formule artistice perimate. În prefața la primele sale „mențiuni critice“, reclamă o largă comprehensiune pentru experiențele estetice inovatoare... „Simbolismul român — scrie el — prenumără autori și opere valoroase“, iar inițiativele acestuia „au slujit literaturii române într-o măsură în orice caz mai mare decît gura satului ar lăsa să se creadă“. „Cititorul — adaugă în continuare — trebuie să binevoiască a nu mai socoti noutatea ca pe o ciuhă de speriat ciorile“. Cînd vorbește de Minulescu, se grăbește să precizeze : „Pămîntul acesta n-a

fost totdeauna așa de liniștit. A vibrat într-o vreme de zăngănit de arme și impetuoase înverșunări. Fiecare palmă de loc a fost plătită cu sacrificii." (*Mențiuni critice*, I) Anghel are drepturi poetice ceva mai mari decît Vlahuță — notează cu alt prilej. Dar aceasta nu-l împiedică pe critic să releve ori de cîte ori are ocazia valoarea lui Iosif și să recunoască un autentic poet în B. Nemțeanu. Receptiv la modernism, refuză exclusivismul practicat în numele ultimelor mode literare. Semnalarea talentului, acolo unde el se găsește, înțelege să o facă și fără învoirea „tinerilor" săi „confrați", care „n-au scăpat nici o iotă din frumosul match al poeziei pure din Apus și care-și închipuiesc că e de ajuns să cumperi instrumente de aluminiu ca să-ți poți pune firme de chirurg într-ale literaturii" (*Mențiuni critice*, I). Cititor din voluptate, rebarbativ la teorie, dogmatismul critic îi provoacă oroare. Îl vedem elogiind poezia patriotică și socială, apărîndu-l pe Cotruș de rezervele estetizante, respingînd însă totodată imixtiunile „cenzorilor politici" sau „morali" în literatură. Cînd fanatismele extremiste se întețesc în presa noastră, își precedează volumul III de *Mențiuni critice* cu următoarele afirmații răspicate : „A impune fenomenului literar îngrădiri arbitrare, a-i stînjeni libera și autonoma înflorire, a-l sili să crească după o anumită pedagogie, iar scriitorului să-și limiteze raza și natura inspirației echivalează cu a voi să regenerezi crinii cu apă fiartă și a readuce în orînduirile republicii scriitoricești servitutea roților la care se învîrteau mereu, în aceeași blestemată arie, sclavii de pe vremuri. Această perimată și anacronică vîrstă de tuci, a scrisului, încearcă din nou să-și facă drum la lumină." Cu un asemenea program liberal, e firesc ca repertoriul autorilor luați în discuție de Perpessicius să fie foarte bogat. Lista sperie totuși prin lungimea ei enormă. Scriitori clasici : Cantemir, Dinicu Golescu, Alecsandri, Kogălniceanu, Filimon, Anton Pann, Odobescu, Hasdeu, Eminescu și debutanți : Mateiu C. Alexandrescu, V. Cristian, Al. Robot, Vladimir Corbasca, Virgil Huzum, Ion Pogan, G. Acsinteanu, Ana Luca, Marta D. Rădulescu ; scriitori modești : Eugen Boureanul, G. Rotică, Ion Ciocîrlan, N. Pora, Vasile Savel, V. Demetrius, N. Milcu, Corneliu Moldovanu, Eugen Goga, Ion

Dongorozi, Alfred Moşoiu, Lucreţia Petrescu, Marcel Romanescu, Dem. Teodorescu, Ştefănescu-Est, Ludovic Dauş, şi de mare suprafaţă : Goga, Iorga, Ibrăileanu, Sadoveanu, Minulescu, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Rebreanu, Teodoreanu, Camil Petrescu ; scriitori uitaţi : Iordache Golescu, Samuil Micu, Baronzi, O. Carp, Arthur Enăşescu, Mihai Săulescu, Iuliu Cezar Săvescu ; sau provinciali : Ion Grămadă, G. Tutoveanu, Al. Mateevici, Liviu Opriş, Popescu-Polyclet ; tradiţionalişti : Ion Dragoslav, Bucura Dumbravă, Igena Floru, Ion Gorun, Lascarov-Moldovanu, D. Tomescu, George Vîslan, şi avangardişti : Urmuz, Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Saşa Pană şi H. Bonciu ; istorici literari, textologi, sau simpli poligrafi. Criticul nu se descurajează chiar după ce un autor i-a lăsat o impresie proastă, citeşte şi volumele lui următoare, spre a nu-l nedreptăţi, dacă a dat cumva ulterior ceva bun. Discută pe larg fiecare plachetă sau roman, independent dacă ele modifică sau lasă intactă imaginea anumitor scriitori. Foiletoanele lui Perpessicius sînt din punctul acesta de vedere o adevărată enciclopedie literară a epocii ; greu să nu găseşti în ele măcar o referinţă la orice carte apărută.

Criticului i s-a creat o reputaţie de exeget amabil. „Comentator ideal al poeţilor — scrie E. Lovinescu —, impresionist cu erudiţie literară, colecţionar de flori presate din toate parcurile poetice, el a fost sortit să pregătească scama rănilor tuturor maeştrilor îmbătrîniţi şi să sufle uşor în luminiţa tuturor debuturilor“ *(Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937)*. Într-adevăr, Perpessicius nu-şi precupeţeşte cuvintele de laudă atunci cînd o carte îi place şi formulează rezervele cu mult tact. Atitudinea aceasta o enunţă programatic, la începutul şirului foiletoanelor sale. „Dacă blamul va fi de multe ori surîzător, în loc să fulgere o spaimă ca-n Apocalipsă, entuziasmului meu însă — ţine să precizeze — nu-i voi pune frîu şi slobod îl voi lăsa să măsoare zările.“ „A lăuda cu moderaţie — adaugă, citîndu-l pe Sainte-Beuve — este semnul celei mai mari mediocrităţi“ *(Menţiuni critice,* I). Dispoziţia de a reţine pagina sau măcar rîndul relevabil e evidentă. Dacă *Fecioarele* lui Demetrius „aduc o poezie care trebuie să o alcătuieşti şi s-o desprinzi din vecinătăţi adeseori dezonorante“, dacă ele conţin versuri „aşa cum

se scriau pe vremea lui Carol Scrob“, există în *Începutul suferinței,* „un minunat episod al ploaiei, de o sugestivă invenție etc.“ *(Mențiuni critice,* I). Romanul *Biruința* de I. Agârbiceanu se înțelege îndată că nu e o operă izbutită („aer convențional“, „personaje nediferențiate“, „muncite de probleme peste puterile lor“, stil neîngrijit). Criticul e gata să ia totuși în considerație măcar „intențiile epice“, „cadrul conflictual“, cîteva personaje secundare, „minunat schițate“ *(Mențiuni critice,* IV). Prea marea blîndețe duce cîteodată la dăruirea de certificate fără nici o acoperire. Aflăm astfel că „istorioarele d-lui Petra-Petrescu sînt din cele mai bune ale genului“, că „scriitorul care iscălește volumul *Icoane de la țară,* Petrea Dascălul e înzestrat cu frumoase calități literare“, că recenzentul n-a citit mai frumos epitaf pentru Eminescu ca sonetul *Floare albastră* de Ioan Borcia *(Repertoriu critic).* Alteori, o observație gravă se prezintă însoțită de atîtea complimente, încît își pierde orice efect : „...Eșafodajul lacunar al romanului — scrie cronicarul despre *Brațul Andromedei* — ne grăbim să adăogăm, nu atinge nici calitatea materialelor, nici, mai cu seamă, excelența atîtor detalii. Dacă raporturile dintre fragmente, planuri sau personaje par de multe ori arbitrare și încleiate“ „aproape nu este detaliu considerat în parte și în sine să nu trădeze arta finită a d-lui Gib Mihăescu“ *(Mențiuni critice,* III).

Am greși însă dacă ne-am face ideea că Perpessicius e pur și simplu un critic indulgent. Sub catifeaua frazelor, foiletoanele sale ascund nu puțini ghimpi. Cronicarul — atrage atenția G. Călinescu — spune o groază de lucruri crude „cu multă miere iblee“, „așa încît respingerea seamănă a laudă“. După ce-i recunoaște autorului talentul, își permite să-i dezvăluie și anumite „metehne“ ale lucrării pe care a dat-o... Alteori, își exprimă regretul, sau chiar amărăciunea pentru ceea ce putea fi infinit mai bun și nu e. Elogiile sînt însoțite de numeroase „retractări disimulate, sau de remarci anihilante, strecurate sub semnul îndoielii, totul însă cu o artă a politeței, desăvîrșită.“ („Sufăr de urbanitate“ — mărturisea cu umor criticul.) Nu trebuie deci să fim surprinși a constata că Perpessicius a gustat prea puțin opera dramaturgului Lucian Blaga, că a

refuzat să recunoască un adevărat poet în V. Voiculescu, din primele volume ale acestuia, că i-a făcut multă vreme dificultăți lui Camil Baltazar, că a criticat aspru *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu, că a găsit numeroase cusururi romanului *Enigma Otiliei*. Cît privește șirul autorilor respinși, cu toată curtoazia, nici el nu e atît de mic pe cît s-ar crede la prima vedere. Degajată din „hermetismul critic" de care vorbește G. Călinescu, aprecierea operelor se vădește în majoritatea cazurilor judicioasă, chiar dacă nu evită cîteva gafe serioase : romanul nostru de război înscrie una din întîile sale „izbînzi" cu *Nebunia lumii* de George Cornea ; *Am ucis pe D-zeu* de Carol Ardeleanu reprezintă „un mare, foarte mare progres" în cariera prozatorului ; *Cartea facerii* de Eugen Goga „se așază în rîndul celor mai bune romane românești, iar autorul ei, pe aceeași treaptă cu romancierii de compoziție, un Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu și Camil Petrescu" etc.

Foiletonul critic al lui Perpessicius cucerește prin arta digresiunii elegante și aerul intimist, confesiv. Comentatorul ne face cunoscute îndoielile, ezitările, sfielile, reveriile sale. Parantezele autobiografice mustesc în pagina cronicii, adevărat „jurnal de lector". Uneori se înmulțesc într-o asemenea măsură, încît devin pure evocări melancolico-ironice (*Dictando divers*). „...O, binecuvîntat Vesper ! Tu nu termini numai bucolicele lui Virgiliu, dar amintești și situațiile false.

Căci ce caută, Yvòyra, toată această mitologie inoportună, în înserarea asta fluidă ! De aceea stăturăm pe lespedea caldă, în vecinătatea florilor și a gîzei de smarald, și în pragul grotelor de marmoră neagră din pupilele tale ? O, viciu de clasicitate ! Emfază de alexandrin rătăcit pe malurile Dîmboviței, cînd oare vei înțelege, biet descendent din Aeneas, că Didona adăpostită de furtună sub bolta de piatră a peșterii aștepta imnul propriei sale frumuseți ?" Lunecarea în capricioase reminiscențe literare e voluptatea cea mai mare a exegetului. *O corespondență valahă a lui Jules Laforgue* ne poartă prin Baudelaire, Paul Bourget, Balzac, Hugo, Proust și Valéry Larbaud. De la un vers minulescian, ajungem la Eminescu, la Cervantes, la Unamuno și Stendhal. Modelul foiletoanelor sînt eruditele

„promenade literare“ ale lui Rémy de Gourmont. „Comparația cultă“, referința familiară la clasicii greci și latini, metaforele împrumutate din mitologia antică intervin adesea spre a dărui reflexul eternității, fie și puțin în glumă, unei îndeletniciri care stă sub semnul efemerului. Murind la 20 de ani, D. Iacobescu e deplins cu următoarele nobile trimiteri : „destinul său n-a fost mai puțin dureros decît al lui Linos, feciorul dumnezeiesc al Uraniei, care alerga pe vîrfurile spicelor fără să le aplece, pe care l-a certat și l-a răpus Apollon, înainte de vreme și de amintirea căruia varsă lacrămi la ospețe și danțuri cîntăreții“. Dacă, greșind, Chendi l-a admonestat cîndva pe Iosif, „în cîmpii elysei“, acesta „îngînă pentru Corina lui sublimu-i cînt de leagăn“, în timp ce criticul „își amintește și plînge“. „Eroii d-lui Gib Mihăescu sînt demonizați ai Eryniilor sexuale.“ Cu al treilea volum al său, Camil Baltazar a azvîrlit, în sfîrșit, ca Hippomenes, mărul sortit să o biruie definitiv pe Atalanta. Metafora somptuoasă nu e disprețuită nici ea în caracterizare : versurile de început ale lui Ion Barbu sînt „eșarfe de alexandrini“. Stanțele sale din *Jos secund*, „purificate în flacăra minții“, „amintesc acele chivoturi de aur sanctificate de pasiunea giuvaiergiului, ca și de simbolul închis în ele“. Scena care încheie romanul lui Emanoil Bucuța, *Maica Domnului de la Mare*, este „nu numai magnifică în jocurile ei de atlaz mortuar, dar și întru totul organică, la fel cu o lespede de cristal negru peste sarcofagul unei prințese bizantine“. Fraza foiletoanelor se înfățișează lucrată ca o broderie complicată și fină. Cine a văzut o pagină de manuscris a lui Perpessicius, cu înfloriturile literelor aproape desenate, nu se poate să nu fi fost izbit de perfecta potrivire între grafia ei și stilul criticului.

Lirica sa e prin excelență „fantezistă“, deși, cum spune autorul „s-a altoit și a crescut din stricta realitate, pe care n-a dramatizat-o și peste care i-a plăcut să picure un strop din acea nepăsare horațiană, împăcată cu destinul și înflorită de un zîmbet sau de o reminiscență mitologică.“ Ca Toulet, Derème, Pellerin, Carco, Vérane sau Jean Marc Bernard, Perpessicius nu disprețuiește deloc „temele minore“ (celebrarea micilor bucurii ale existenței, iubirea împărtășită, amiciția „oțiul“ antic), convins

că sinceritatea pusă în contemplația senină le poate întreține mereu actualitatea. Asemeni poeților citați, face asociații livrești, fără sfieli inhibitive, identificînd lumea cărților cu universul său familiar. Fantezia constă mai mult în lunecarea permanentă de la experiența imediată la reveria erudită, printr-o mișcare liberă, pe care versurile o îndeplinesc calme, sub un zîmbet îngăduitor. Nu invenția imaginativă are, așadar, aici cuvîntul hotărîtor, ci o intelectualizare discretă și ușor ironică a inflexiunilor sentimentale. Aceasta a observat-o cu finețe E. Lovinescu, subliniind că, deși un poet ca Perpessicius dă impresia a descinde din A. Mirea, la el, raporturile între lirism și verva spirituală sînt inversate. Umorul e „mai mult de atitudine, decît de cuvinte", se prezintă doar ca o „infiltrație" în fluxul poetic autentic și neîntrerupt.

Nota originală a volumului *Scut și targă* o aduce tonul acestui „jurnal liric" de o desăvîrșită franchețǎ. Poetul acceptă cu resemnare filozofică încercarea virilă la care soarta îl supune, dar, silit să-l slujească pe Marte, îi rămîne, totuși, credincios lui Apollon, necenzurîndu-și înclinația spre visare.

În peisajul dezolant al cantonamentelor, printre tunuri și baloane captive, continuă a avea diverse preocupări pașnice. Reține, astfel, amănuntele nestrategice ale peisajului : o barză întinzîndu-și „ciocul de coral" spre a prinde luceafărul din baltă, o ciocîrlie luînd-o în rîs „c-un tril velin", niște greieri dînd drumul sub dealuri ritmicii lor „tocile". Tonul aparte îl creează acceptarea condiției tragice, fără exteriorizări patetice ; sentimentul funest, neascuns, e înnobilat prin mari spectacole mitologice umbrite de un Fatum cernit. Plecarea șlepurilor cu soldați pe Dunăre devine călătoria pe Styx : „Logodnicele-agită în aer mici năframe, / Ne-ndepărtăm pe-ncetul... / Deasupra astei drame, / O inimă comună — motorul doar ritmează. / Pe portul ce se șterge lumina înserează... Din sălciile bălții, din coapsa de vapoară, / De-a lungul căror trecem, amurgul se strecoară / În sufletele noastre. Cum stăm pierduți pe punte, / În boarea rece, care ne mîngîie pe frunte, / Simțim o adiere de noapte prematură. / Genunile lui Dite își cască neagră gură / Și chiparoși funebri se-nalță peste ape. / Izbind în șlep, talazuri se străduiesc să sape / O

groapă-n unda neagră, în timp ce visul care / Soseşte pe mireasma de flori de la plecare, / Ne mînă pe cărarea cu veşnice grădine, / Spre ţărmul dea pururi al tristei Proserpine.“ *(Pe Styx)*

Arta e a convertirii peisajului înconjurător, pe nesimţite, în vaste tablouri livreşti, care poartă emblemele morţii. Luna împrumută valurilor luciri de argint înşelătoare, vasele lunecă parcă, atrase într-o cursă, gestul pescarilor încremeşte la trecerea convoiului ; o clipă, privirile lor furişe dau impresia a fi nişte avertismente mute, ochii înspăimîntaţi disting de o parte şi de alta a malurilor fecioare despletite, care spală inuri imaculate şi îngînă triste litanii, ca şi cum ar îndeplini un ritual funebru. Paginile sumbre ale textelor antice dobîndesc o viaţă ciudată şi realitatea prezentă se insinuează tulburător în ele, printr-o miraculoasă metamorfoză : „La cotituri mulţime de scuturi şi de cranii / Roiau vibrînd pe apă, spre noi ciudate zvonuri ; / Corbi rari pluteau pe zare ţinîndu-le isonuri... / Ne-mpresurau nelinişti... Un aer de trădare / Îmi răscoli în minte sinistra întîmplare / Din Ctesifon... în juru-mi privii... nici pomeneală / De călăuz... în zare coroana boreală / Mai flutura cununa-i din ce în ce mai ştearsă. / Pluteam în gol, şi-n faţă, încins, de piatră arsă, / Rînji căscîndu-şi gura canalul lunii pline. / Eram vînduţi... Şi-n calmul destinderii depline / Întrezării deodată cum pierdem aurora, / Cum apucăm canalul şi-alunecăm cu prora, / Prin neaua luminoasă a nesfîrşitei ierne, / Spre hruba de-ntuneric a nopţilor eterne.“ *(Călăuza).*

Trimiterea aceasta de umbre ameninţătoare peste tablourile de natură se regăseşte şi în antologica *Pe Calfa-Dère Toamna... :* „Pe vale prinde seara din ascunziş să iasă, / Păşeşte precaută, fricoasă de lumină, / Ce-i pare că mai arde în camera vecină... / Şi brusc pe ziuă zvîrle un ştreag şi-apoi o plasă. / / Se-aude o armonie zvîcnind de sub verdeaţă : / Sînt cîntece de greieri ce au în ele parcă / Ceva din sfîrîitul de fus, pe care-o Parcă / Nervos, îl răsuceşte către-un sfîrşit de viaţă...“

Din distanţa imensă care separă eternitatea splendorii aştrilor de precaritatea existenţelor omeneşti supuse carnagiului, contemplaţia scoate o ironie dureroasă. Vega şi Arcturus aruncă pe feţele combatanţilor reflexe de

„baluri planetare". Executanții privesc din șanț cu ochiul fix „spre stelele sublime ce ard în depărtare". Eroii cad în tină ca „simple efemere" : „Singură în tot cuprinsul, flora Stelelor polare, / Înflorind spontan din ghiolul de argint ca dintr-o seră, / Scutură multiple jerbe și coroane funerare / Peste flori și peste oameni secerați de mitralieră". O ironie stîrnită de orice stridență emotivă însoțește și spectacolele compătimirii victimelor în spitalele cu răniți. În preajma zilelor de vizită, au loc eforturi penibile pentru înjghebarea unui fast derizoriu. Ușile sălilor triste se împodobesc cu ghirlănzi de brad, pe pereți apar cromotipii, paturile sînt acoperite cu cearceafuri imaculate : internații primesc bonete, papuci „și chiar mai multă zeamă în felul de mîncare". Nu intervine o atrofiere a sensibilității, ci doar o alergie la orice emfază. Îngrijorarea mamei pentru fiul ei rănit e evocată cu o mișcătoare înduioșare *(Mater Dolorosa).*

Al doilea volum, *Itinerar sentimental,* prelungește în viața civilă aceeași atitudine lirică, cenzura emfazei urmărind acum comerțul amoros. Poetul nu se sfiește, în schimb, să-și comunice satisfacțiile intime, cu emoționante sincerități. Iubita e invitată la o masă frugală, lăudîndu-i-se cu încîntări virgiliene cantalupul care abia așteaptă să fie despicat, miezul pîinii coapte, prunele, nucile, strugurii de curînd culeși. În absența muzei, sînt deplînse lucrurile din casă cuprinse de dezolare și dor. Alte poeme se mulțumesc a fi scrisori intime, însemnări pe albume, reminiscențe dulci. Versurile capătă în această formulă o funcție comunicativă, indiferentă la examenul străin, se urzesc din impresii împărtășite mici evenimente diurne și aluzii. Farmecul liric îl dă aici cufundarea în intimitate, transcrierea fără rețineri a unui grafic de umori sentimentale filtrate printr-o conștiință poetică : „...o blîndă toropeală se-ntinde peste toate ; / A fost o despărțire de-un tragic infinit, / Se pregătea de ploaie și tunetul vuia, / Din vorbele șoptite nimic nu s-auzea / Și-n ochi izbea lumina de fulger zimțuit / / (...) Ca o catapeteasmă troșni un trunchi trăsnit. / Ne îmbia, Didonă, o grotă de calcar, / Dar ai fugit în goană spre ultimul birjar, / Și-a fost o despărțire de-un comic infinit." *(A fost o despărțire.)*

Surdină înfocărilor sau desperărilor le pune și aici zîmbetul înțelept al referinței erudite care măsoară melancolic vanitatea zbuciumului pasional. „Vai ! Postume, Postume, cum mai trec anii ! / Ce sarbezi și iute mai trec, și, sărmanii / De noi, cît trudim și ne zbatem în viață / Și toate sfîrșesc tot la malul de gheață." (*Odă pentru Postumus.*) Alteori, dimpotrivă, umanitățile sînt invocate spre a corecta excesele devitalizante : „Și duhul viu al primăverii, și snopul luminos de soare, / Și liliacul ce s-alintă în roz, în alb și-n violet, / Și candelabrele aprinse ale castanilor în floare / Nu te-ntristează amintindu-ți celebrul lui Ronsard sonet ? / / (...) De ce să lași nevinovata privire să se ofilească / În foile îngălbenite în care gîndul ți-l afunzi, / De ce fantomele din Hades s-ajungi să te compătimească, / Și să te plîngă și Didona, și să nu știi ce să răspunzi ? / / Ce-ți povestesc și Hermiona, și Laura și Beatrice, / Și umbrele din țintirimul istoricilor literari, / Cînd parfumatele petale ale presatelor calice / Își irosesc strivite-n pagini miresmele oricît de tari ? / / Închide cartea, lasă fila neterminată și coboară / Pe treptele ce duc la scara de sub cununa de glicini, / Oprește-te în prag, te uită la stînjenei cum se-ncoifară / Și-nduioșează-te la gîndul inevitabilei ruini..." (*Academicus Amor.*)

Camil Petrescu ținea să releve (*Cetatea literară*, nr. 9-10, 1926) că Perpessicius e un „livresc sincer". „De ce n-ar fi ironia — se întreba admiratorul «autenticității» — o formă a sincerității ? Mai ales cînd e generală ca un lavi. Fără îndoială că au fost mulți poeți cărturari și chiar eruditi. Dar convenția cerea ca în poezie să apară «simpli»... Perpessicius este cel dintîi poet al nostru care se exprimă firesc prin neologisme erudite." Camil Petrescu insistă asupra faptului că scriitorul „a făcut substanță sufletească din tot ce a cetit". Într-adevăr aici stă condiția formulei de poezie livrescă pe care Perpessicius o practică. La el, referința erudită trezește nenumărate ecouri interioare, provoacă o trăire lirică profundă, de o cuceritoare valoare confesivă. Poetul ar fi nevoit să se prefacă, să nu mai fie el însuși, dacă și-ar interzice această permanentă mișcare firească în lumea cărților pe paginile cărora a visat. Nota de

umor e obiectivă, rezultă din ticul intelectual neascuns şi dispus mereu să amestece planul existenţei prozaice cu cel livresc : „E 7, şi ora-i sfîrşită acu, iar helveţii / Sfîrşit-au de spus ce aveau / lui Cezar, prin cuvinte distinse ; / Pornesc şi, pe străzi luminate / de globuri electrice-aprinse, / Încerc să versific tabloul, / ferindu-mi din drum tîrgoveţii" *(Meditaţie.)*

G. Călinescu scotea în evidenţă împrospătarea intimismului simbolist al lui Perpessicius printr-un „clasicism elegiac" de factura Ovid-Catul-Properţiu : „Melancolia e fără nevroză, numai uşor vînătă ca o urnă funerară. Frigul ţinuturilor scitice, mormintele, ceea ce prin urmare întunecă existenţa sub soarele mediteranean şi printre albele coloane, acestea sînt ideile poetice ale elegiacului, clasic în substanţă, nu în decor." „Urîtul ovidian de mări negre şi zăpezi, de vîntul aspru", din *Soarta,* îl regăsim prelungit într-o admirabilă *Provincială :* „Acolo iarna vine tîrziu, dar nu glumeşte... / (...) A nins trei nopţi de-a rîndul, şi albul promontoriu / E-un Ararat pe care-o arcă de ivoriu — / Căsuţa noastră zace sub naltele troiene — / O pace nefirească, din vremi diluviene, / Mă-mpresură. Fereastra cu ferigi mari de gheaţă / Mă-mbie şi pe-ncetul, suflarea mea dezgheaţă, / Un ochi, şi văd printr-însul decorul vechii Scitii. / / (...) Şi-n timp ce viscoleşte şi măzărichea bate / cu degete sfioase în geamurile mate, / Şi-n vreme ce naiada-n iatacul de sub unde, / Ca într-o reşedinţă termală se ascunde, / Mai beau un ceai fierbinte, îmi mai dezgheţ genunchii, / Mai schimb prin cele stihuri întîmplătoare buchii, / Şi mă consol de gîndul că Scitia hirsută / Nu te-a uitat cu totul şi-şi aminteşte încă / De-apelurile tale ce s-au izbit de stîncă, / O, senior şi semen, titan printre damnaţi. / / Ovid, blocat de gheţuri, de lupi şi de sarmaţi." *(Acolo iarna vine tîrziu.)*

Nu e de ignorat însă nici nota foarte modernă pe care o aduc elementele tehnicii veacului al XX-lea în peisagistica lui Perpessicius. Baloane captive se înalţă ca nişte „corole de salvie învoaltă" în văzduh, luminează feeric firmamentul, fascicolele reflectoarelor urmăresc avioanele, imagini multiplicate ale Sfîntului Spirit. În general, „estetizarea" aceasta a decorului marţial aminteşte pe Apollinaire din

Calligrammes, fără exultanța sa („Ah, que la guerre est jolie..."), dar cu o curiozitate similară pentru ineditul spectacolului.

Pompiliu Constantinescu nu simte nici un complex de inferioritate pentru faptul că practică o „critică foiletonistică". „Între recenzie și studiu e același raport ca între schiță și nuvelă, de o parte, și roman, de cealaltă." „Romanul e superior nuvelei, însă o nuvelă bună e preferabilă unui roman neizbutit." „Nu faptul de a scrie succint și săptămînal distruge prestigiul criticii" ; „oare — notează el — marea operă a lui Sainte-Beuve, comparată cu o «summă» a criticii moderne, nu e alcătuită dintr-un lanț de foiletoane ?" (*Critică și foiletonism, Opere și autori.*) De aceea, Pompiliu Constantinescu a rămas credincios tot timpul activității sale de „cronicar literar", oricîte alte proiecte a nutrit, și a exercitat-o, ca Perpessicius, cu o continuitate exemplară. După ce-și înmormîntează definitiv un vag debut poetic, se consacră exclusiv criticii, începînd să publice scurte „medalioane" despre scriitorii contemporani și recenzii în revistele *Ritmul vremii, Mișcarea literară* și *Viața literară.* Remarcat de Lovinescu, pe care-l ajută să scoată seria a II-a din *Sburătorul* (1926—1927), își cîștigă relativ repede autoritate : la 25 de ani (se născuse în 1901), Pompiliu Constantinescu apare drept tînărul cel mai curînd destinat să facă o carieră critică certă. Are o pregătire serioasă (terminase Facultatea de litere și filozofie din București, citise mult, acumulase o informație bogată), e un spirit prob, ostil compromisurilor (refuzase să-și dea doctoratul sub auspiciile lui Mihail Dragomirescu, fiindcă nu-i împărtășea teoriile), îndrăznește să-și spună răspicat părerile, disprețuind calculele conjuncturale, dovedește gust și discernămînt, se exprimă limpede, concis și nuanțat. Dispus să și lupte pentru convingerile sale, cînd împrejurările o cer, participă alături de Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu la scoaterea revistei *Kalende,* angajînd în paginile ei o polemică aprinsă împotriva tendințelor mistice și ortodoxiste, a căror primejdie a prevăzut-o. Din 1930, devine „cronicarul literar" al săptămînalului cu o mare audiție publică, *Vremea.* Aici, pînă cînd revista își încetează

apariția (în 1944), are prilejul să se impună ca un critic drept, pătrunzător și curajos. Discutarea producției literare o va continua și după 23 August, pe calea undelor radiofonice, puțină vreme însă, fiindcă moare în 1946. Pompiliu Constantinescu a împăcat în scurta sa existență o conștiincioasă muncă de dascăl la Sf. Sava, institutul „Negoiescu" și Liceul C.F.R. „Aurel Vlaicu", al cărui și director a fost, cu o întinsă activitate publicistică. Pe lîngă cronicile săptămînale din *Vremea*, a semnat numeroase altele în *Mișcarea literară, Viața literară, Ritmul vremii, Kalende, Spectacolul, Săptămîna C.F.R.*; a tipărit studii ample despre Eminescu sau Caragiale în *Revista Fundațiilor Regale*; a mai găsit timp să dea curs indignărilor sale civice prin pamfletele și articolele din foaia satirică a lui Ion Anestin, *La Zid!* Pompiliu Constantinescu n-a apucat să-și strîngă decît o mică parte a foiletoanelor în volumele *Mișcarea literară* (1927), *Opere și autori* (1928), *Critice* (1933) și *Figuri literare* (1938). Sub titlul *Tudor Arghezi* (1940), a publicat un eseu de interpretare globală a operei poetului. În 1947 i-a mai apărut, postum, o culegere de articole, *Eseuri critice*. Prin grija soției sale, Constanța Constantinescu, au apărut între 1967 și 1972 toate foiletoanele și studiile lui Pompiliu Constantinescu (*Scrieri*, 6 volume, completate de un al șaptelea, *Caleidoscop* [1974]).

În 1932, Eugen Lovinescu înregistra cu satisfacție audiența largă de care izbutise să se bucure tînărul său discipol. Ea îi apărea înainte de orice o biruință morală. „Simțind într-însul obiectivitatea atitudinii, ponderația scrisului, maturitatea judecății și acel minimum de dogmatism fără de care nu se poate realiza o autoritate critică, dogmatism ce nu înseamnă raportarea la un principiu fix de judecată, ci la o unitate temperamentală și la o consecvență — nota Lovinescu —, publicul l-a urmat." Se invederează deci — conchidea el — că „oricîtă limitare ar presupune, unitatea de reacțiune contribuie mai mult la elaborarea filtrului misterios al autorității, decît toate celelalte calități" (*Memorii*, II).

Într-adevăr, profunda onestitate intelectuală este trăsătura principală prin care se impune imediat scrisul lui Pompiliu Constantinescu. Criticul are o atitudine militantă, dar nu partizană. Format în cercul „Sburătorul", ale

cărui idei (promovarea spiritului inovator, disocierea valorii estetice, încurajarea unei literaturi „diferențiate“, inspirate din experiența vieții orășenești și cu o mai pronunțată notă intelectuală, sprijinirea „interiorizării“ poeziei și „obiectivării“ prozei) și le-a însușit, refuză orice atitudine sectară. E gata să recunoască valorile chiar în cîmpul advers, atunci cînd ele există realmente. Se grăbește astfel să publice un „elogiu al poeziei sadoveniene“ *(Opere și autori)*. Asupra acestei aprecieri, foarte deosebite de a lui Lovinescu, revine adeseori. „Un Mihail Sadoveanu — scrie el — trebuie scos din atelierul de confecții al literaturii țărăniste, fiindcă este un poet în care natura cu aspectele ei multiple și sentimentul cosmic al peisajului se răsfrîng într-o excepțională forță de creație lirică“.

Alt autor, contestat de E. Lovinescu, Gala Galaction, îi cucerește, la rîndul lui, admirația. În paginile acestui „voluptuos, cizelator de expresie“, gustă spiritul „francian“, „plin de înțelepciunea toleranței și de sucul erudiției migălite cu țeluri pur poetice“ *(Critice)*. Ciclul lui C. Stere, *În preajma revoluției*, îl găsește iarăși o operă epică solidă. E entuziasmat de romanul *Adela* și nu pregetă să o mărturisească, deși autorul conta printre adversarii *Sburătorului* și azvîrlise nu puține săgeți asupra „criticii estetice“. Se arată un admirator neascuns al lui Blaga, îi prețuiește pe Adrian Maniu, pe Ion Pillat și pe alți poeți „gîndiriști“, chiar mai puțin proeminenți, ca D. Ciurezu sau V. Ciocîlteu. Aduce, în schimb, obiecții serioase romanelor lui Felix Aderca, *Țapul* și *Omul descompus*, apreciate la *Sburătorul* pentru tehnica lor proustiană, și nu pregetă să califice *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu drept: „o carte de a doua mînă a unei prozatoare de primul rang“ (*Scrieri*, II). Politica de grup în critică îi inspiră o repulsie automată, fiindcă implică o pliere morală inacceptabilă. Cronicar literar al *Vremii*, unde Mircea Eliade și prietenii lui aveau un cuvînt greu, își declară, fără precauții de menajare, profunda neîncredere în tezele gidiene asupra romanului. „S-a făcut atîta caz în ultimii ani de experiență, de trăire, de autenticitate — scrie el —, încît formulele amintite a fost fatal să devie repede niște poziții teoretice, în dosul cărora se ascundea tocmai absența sau simularea a ceea ce ni se propunea“. Cronica la *Întoarcerea din rai*

și-o începe astfel : „N-am priceput niciodată de ce d. Mircea Eliade crede a fi descoperit o formulă artistică nouă în teoria autenticității. Nu ne închipuim să existe nici o operă de artă viabilă fără să fi respectat acest postulat.“ *(Scrieri,* II.)

Romanul e supus unei critici aspre, cu toate că autorul lui se număra printre colaboratorii principali ai revistei. „Cenaclismul — scrie Pompiliu Constantinescu — ia un sens de promovare în literatura română. L-a inaugurat «Junimea», l-au continuat *Sămănătorul* și *Viața românească,* l-au sanctificat *Convorbirile critice,* l-a transformat în instituție *Sburătorul* și l-au afirmat, ermetic, violent, revistele de avangardă. Dovadă că scriitorul național produce rar sub imboldul maturității conștiente ; el nu se poate impune decît în grup, iar criticul își dobîndește autoritatea din cota «lansărilor». Pe măsură ce critica se organizează, cenaclismul își pierde rațiunea de a fi ; va rămîne o instituție pedagogică intrată în istorie, salutară la începuturile fragede ale unei literaturi și critici raționale.“ *(Critice)* Dar tocmai prelungirea acestei lipse de obiectivitate a judecății îl irită pe Pompiliu Constantinescu. El nu poate admite ca, de dragul unor credințe, adevărul să fie trădat. Lui Ibrăileanu și lui Ralea le reproșează că și-au lăsat, nu o dată, opinia „injectată de blamabila solidaritate cenaclistă“, ajungînd să numească *La Medeleni* o carte „tolstoiană“ și pe Topîrceanu, „cel mai savant mînuitor al tehnicii poetice românești“. Nici Lovinescu n-a scăpat de o asemenea vasalitate. Devenind șef de cenaclu, i s-a întîmplat „cea mai mare nenorocire care poate surveni în cariera unui critic“. A refuza să-ți subordonezi judecățile anumitor interese de grup — prima dovadă a obiectivității — nu înseamnă, pentru Pompiliu Constantinescu, doar a-ți exprima gusturile, eventual diferite. Independența spirituală se manifestă și în ordine teoretică. Probitatea intelectuală cere să recunoști și dramul de adevăr, dacă există, din opiniile pe care nu le împărtășești. Criticul apără ideea sincronismului ; cristalizarea la noi, după război, a unei conștiințe estetice superioare o socotește un fapt incontestabil. Lui Iorga îi reproșează, în primul rînd, că ignoră această prespectivă total modificată, că „vorbește cu o lărgime de spirit inexplicabilă

de versurile d-lui Al. Scepkin, şi nu de ale d-lui Blaga", că „se declară încîntat de proza d-lui Sandu Teleajen şi a fulgerat în contra romanului *Ion* al d-lui Liviu Rebreanu" *(Mişcarea literară)*. Ne aflăm aici în fața unei mentalități „anacronice", care stîrneşte reacții de protest perfect justificate. Dar nu e adevărat că literatura clasicilor se demonetizează şi ea sub acțiunea fatală a legii sincronismului. Teza lovinesciană, după care personajele caragialiene, aparținînd unui moment istoric tranzitoriu din evoluția societății noastre, sînt sortite să devină ininteligibile peste o vreme, deoarece modelele lor vor dispare integral, Pompiliu Constantinescu o găseşte fundamental greşită. În Trahanache, Cațavencu, Pristanda, Conu Leonida, Zoe, Veta sau Jupîn Dumitrache, el vede nu numai reprezentanții regimului „curat constituțional", ci şi tipuri eterne umane, create cu o formidabilă putere de rezumare caracterologică şi concretizare individuală. „Caragiale e un moralist, în sensul clasic francez" ; temerile de perisabilitate, exprimate cu privire la opera lui, ignoră „omul comic", pe care ea l-a surprins şi pe care criticul se străduieşte să-l facă perceptibil prin studiile sale consacrate scriitorului *(I.L. Caragiale ; Caragiale ; Opere*, vol. IV şi V ; *Comediile lui Caragiale, Scrieri*, II). Pompiliu Constantinescu nu numai că nu crede în inactualitatea marilor noştri autori din trecut, ci e convins că abia acum, după o lungă epocă de istorism necesar, dar „pedestru", a venit momentul interpretării clasicilor într-un spirit viu, contemporan. Cu o asemenea optică îi discută pe Alecsandri, pe Eminescu, pe Creangă, pe Maiorescu, pe Duiliu Zamfirescu. Pompiliu Constantinescu se opreşte la figurile cele mai proeminente ale literaturii noastre, fiindcă ele îngăduie o „critică de gust". Aşa se creează o adevărată tradiție. Dar pentru aceasta „e bine să ne dezbărăm de respectul oficial", „ori de cîte ori simțim ceva fals s-o spunem fățiş, s-o subliniem cu tărie", pentru că „admirația artică este singura în stare să conserve patrimoniul literar, să-l puie în justa lui valoare şi să-l perpetueze în prețuirea succesivă a generațiilor" *(Scrieri*, II). Ca şi E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu respinge încercările de a valorifica operele prin criteriul etnic. Va interveni astfel cu energie spre a denunța obscurantismul

tezelor prin care N. Davidescu i-a acuzat, întîi pe Caragiale şi apoi pe Arghezi, de „inaderenţă la spiritul românesc". Nu prin „specificitatea naţională" trăieşte poezia din *Gîndirea*, are grijă să sublinieze mereu criticul, ci prin „pastelurile elegiace pillatiene", prin „imagismul" blagian, prin „ingenuitatea căutată" a lui Adrian Maniu. Dar dacă aceasta e neîndoios, ar însemna să păcătuieşti împotriva evidenţelor negînd rolul jucat de determinantul etnic în creaţia artistică. Pompiliu Constantinescu îl disculpă pe Maiorescu de imputarea că nu l-ar fi interesat specificitatea naţională a literaturii noastre. Problema, în limitele ei exacte, a stat tot timpul în atenţia mentorului „Junimii". Formula eminesciană, „naţionalism în marginile adevărului", scrie Pompiliu Constantinescu — reprezintă „cea mai luminoasă caracterizare a spiritului teoretic maiorescian". A introduce factorul etnic în noţiunea de „stil", cum face Blaga, i se pare un act „perfect îndreptăţit". De aceea îl va schiţa el însuşi, discutînd opera lui Eminescu, Creangă, Caragiale sau Arghezi.

O eroare socoteşte că este şi a încerca să judeci literatura după criterii precumpănitor sociologice. Ibrăileanu a glosat „alături de critică" pe marginea *Nopţii furtunoase* şi a *Conului Leonida faţă cu reacţiunea* ; a redus individualitatea lui Creangă la diferenţa între „ţăran" şi „tîrgoveţ", l-a explicat pe Brătescu-Voineşti prin teoria inadaptabilităţii. Comentariile sale nu reuşesc să intereseze decît atunci cînd se păstrează pe planul strict al ideologiei, ca în *Spiritul critic*, altfel sînt lovite de o totală incomprehensiune a specificităţii artistice. Metoda lui Mihai Ralea o găseşte, dintr-un motiv identic, la fel de vicioasă. Acele „puncte de vedere noi" în raport cu o operă sînt, pentru Pompiliu Constantinescu, „pontoane extra-artistice, parazitar anexate fluviului impresiilor de natură estetică". „Aplicaţia critică e totdeauna în funcţie de o idee generală, opera ilustrează o lege" : procedeul purcede din „critica ştiinţifică a lui Gherea, altoită de specificele şi anexele anestetice ale d-lui Ibrăileanu" *(Doi critici sociologi, Opere şi autori)*. Pompiliu Constantinescu, ca şi E. Lovinescu sînt interesaţi în primul rînd să ştie cît e de realizată o operă literară sub raport artistic, oricare ar fi implicaţiile ei

fatale politice sau morale. Criticul nu agreează deloc ideologia umanitaristă a lui Panait Istrati și o declară dinainte. Aceasta nu-l împiedică să recunoască, totuși, în autorul *Kyrei Kyralina* un mare povestitor. Romanul *Femeia cu carnea albă* de Felix Aderca aduce o violentă frenezie pansexualistă. Dar nu considerentele morale pot decide valoarea cărții. Chiar în asemenea disocieri, Pompiliu Constantinescu are grijă să stabilească anumite corective și nuanțe. Utilizarea criteriului estetic în judecata de valoare nu presupune neapărat eludarea determinărilor sociale la care e supusă fatal orice creație, și caracterizarea exactă a personalității unui scriitor trebuie, bineînțeles, să le implice. Mihail Dragomirescu — crede Pompiliu Constantinescu — păcătuia tocmai printr-o astfel de opacitate. Pe Caragiale nu-l puteam înțelege cum se cuvine, făcînd abstracție de substratul social al personajelor sale. Dar pentru ca o analiză cu acest obiect să fie fecundă, e datoare să aibă tot timpul în vedere particularitatea artistică a operei, originalitatea ei, și să se ferească de a o readuce la „ilustrarea" unor idei generale. Așa încearcă să procedeze, discutînd comediile lui Caragiale. Un articol, cum e cel pe care l-a consacrat Ibrăileanu numelor proprii din opera scriitorului, îl consideră binevenit. Pentru a caracteriza universul caragialesc, reține cîteva observații judicioase ale lui Mihai Ralea. Ca să reliefeze individualitatea scriitorilor, îl surprindem de multe ori schițîndu-le cu finețe ideologia, desprinsă însă din structura estetică intimă a operei lor, și nu din fapte extraliterare. „Reacțiunea junimistă, în *expresia concretă a artei* (s.n.) — scrie de pildă Pompiliu Constantinescu —, are mai multe fețe. Una o reprezintă Creangă, ce se refugiază în mitul copilăriei, alta Eminescu, pierdut în fantasmagoria trecutului, alta Maiorescu, izolat în statica metafizică schopenhaueriană, alta Duiliu Zamfirescu, mîngîiat de viața idilică a aristocrației rurale. Dintre junimiști, singur Caragiale merge în inima vieții prezente, surprinzînd „la rece", „într-o oglindă măritoare", „tarele esențiale ale burgheziei". „Integrarea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate «comedii umane», pe care nu-l găsim la nici un alt scriitor național". (*Scrieri*, II.)

Disocierea valorilor artistice în critică, Pompiliu Constantinescu o practică fără vreo umbră „estetistă“, din aceeaşi hotărîre morală de a exclude orice presiune străină cînd e vorba să-şi exprime impresiile sincere personale. La ultimatumul dat criticilor de D. Caracostea, care-i soma să-şi însuşească imperativele „războiului sfînt“, răspunde prin părăsirea *Revistei Fundaţiilor Regale*. Altfel însă, e ostil gratuităţii ; în repetate rînduri, condamnă operele mulţumite a rămîne doar simple dovezi de virtuozitate. Mărturiseşte franc că nu-i plac romanele fantastice şi refuză să admire jocul imaginaţiei, „dacă nu exprimă o intuiţie, dacă n-are o semnificaţie simbolică, dacă nu e revelator pentru subconştientul din noi“.

Chiar în ordinea şcolilor şi curentelor, pe Pompiliu Constantinescu, critic foiletonist de vocaţie, îl agasează generalităţile teoretice, cărora le scapă nuanţele şi varietatea creaţiei artistice, rebelă sistematizărilor prea rigide. „Junimismul, dincolo de cadrele lui istorice şi de unitatea spiritului critic în cuprinsul acestor cadre — notează el —, este un fenomen mai complex ; numai adîncirea individualităţilor lui creatoare, în perspectiva timpului şi a criticii dezbărate de prejudecăţi şi dogmatism, va restaura nu un curent, ci o serie de figuri de prim-plan în specificitatea lor“ *(Scrieri,* II). Privit astfel, în ciuda obtuzimilor sale, „sămănătorismul e atitudinea estetică cea mai legată de spiritul rasei ; explicabil, prin treapta de evoluţie a sufletului naţional, întîrziat în formule rurale, sămănătorismul e o mişcare ce depăşeşte graniţele înguste ale regionalismului ; el este o categorie a sensibilităţii noastre literare... Însuşi punctul de plecare al literaturii noastre culte are puternice rădăcini înfipte în solul rural : marele povestitor Creangă purcede de aici ; lirismul descriptiv al d-lui Sadoveanu (realizarea dominantă a acestei categorii de sensibilitate) îşi trage izvoarele din aceeaşi stîncă.“ *(Regionalism literar, Opere şi autori.)*

Pînă şi disputa tradiţionalism-modernism o consideră depăşită, ţinînd de „faza polemică“ a criticii. „Dacă e vorba să facem un bilanţ just, din perspectiva timpului — scrie el —, se găsesc atîtea clişee de tematici şi expresie şi-ntr-un lot şi-n altul al liricii noastre contemporane. Nu tot ce a avut aparenţă de noutate a însemnat şi o valoare în sine,

după cum nu tot ce a pregătit o anumită tradiţie a fost caduc.“ Luîndu-ţi ca materie de inspiraţie universul rural, credinţele şi eresurile populare, sentimentul religios, elementele vieţii autohtone, poţi rămîne foarte bine în sfera liricii noi. „Poeţii ca d-nii Nichifor Crainic, Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu şi Lucian Blaga însemnează şi un climat sufletesc înrudit, dar exprimă şi o scară de valori diferenţiate în cuprinsul tradiţionalismului. Mai mult chiar, adeziunea mai tainică sau mai vădită a tuturor cu lirica europeană, germană sau franceză, fără să le fi păgubit, le-a fecundat spiritul şi le-a înnoit expresia, dînd însăşi ideii de tradiţionalism o nouă strălucire.“ *(Scrieri,* II) Pe de altă parte — ţine să precizeze criticul — modernismul începe să-i apară ca o noţiune prea vagă, definită doar prin contrast. „Între sinteza de fantezism parnasian şi de simbolism moderat din poezia lui Anghel se consolidează individualismul de tragic dualism şi de vigoare plastică al poeziei argheziene ; între susurul de incantare lăuntrică o liricei d-lui Camil Baltazar naşte ermetismul d-lui Barbu smuls în creştetul de opal al liricei mallarméene. În cercul larg al modernismului însuşi, deosebim aşadar sensibilităţi şi expresii calitative ca-n două ţinuturi de extreme polare. Numai mişcarea integralistă se satisface într-un global şi frenetic senzaţionism, neorganizat pe un sunet intim.“ *(Poezia d-lui Adrian Maniu, Critice.)*

Aria pe care s-a exercitat observaţia critică a lui Pompiliu Constantinescu e foarte întinsă, nu chiar atîta cît cea acoperită de Perpessicius, fiindcă din ea sînt excluşi autorii consideraţi complet depăşiţi, dar şi aşa rămîne imensă. Producţia literară de după 1930, a „tinerei generaţii“, reţine îndeosebi atenţia foiletonistului. Pe lîngă aproape toate volumele lui Arghezi, Blaga, Barbu, Pillat, Adrian Maniu, Al. Philippide, Demostene Botez, Camil Baltazar, Sadoveanu, Rebreanu, H.P.-Bengescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, F. Aderca, Gib Mihăescu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, E. Lovinescu, sînt discutate şi cele ale unor autori noi, începînd cu Ilarie Voronca, Dan Botta, Emil Gulian, Zaharia Stancu, Sergiu Dan, Romulus Dianu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian sau Dan Petraşincu şi mergînd pînă la debuturile semnificative din preajma

și chiar anii războiului : Emil Botta, M. Blecher, Maria Banuș, Dimitrie Stelaru, Eusebiu Camilar. Rezultatele acestui examen amănunțit se disting prin siguranța gustului. Criticul are intuiția valorilor majore ; cînd e vorba de autori consacrați, nu se înșală în indicarea realizărilor principale : *Cuvinte potrivite, Flori de mucigai, Poarta neagră* și *Cimitirul Buna-Vestire*, La Tudor Arghezi, *Ion* și *Răscoala*, la Rebreanu, *Lauda somnului*, la Blaga, *Concert din muzică de Bach*, la H.P.-Bengescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și *Patul lui Procust*, la Camil Petrescu, *Rusoaica*, la Gib Mihăescu, *Craii de Curtea-Veche*, la Mateiu Caragiale. Nu ocolește să semnaleze și nereușitele sau scăderile în asemenea cazuri. Face rezerve la *Ciuleandra*, la *Logodnicul*, la *Biserica de altă dată*. Diagnosticul lui e sigur și în cazul altor autori, din scrierile cărora constatăm că a știut să aleagă cu adevărat operele cele mai izbutite. După Pompiliu Constantinescu, cărțile reprezentative pentru Felix Aderca rămîn *Domnișoara din strada Neptun* și *Femeia cu carnea albă*. Romanele cele mai reușite ale lui Mircea Eliade sînt neîndoios, cum a observat criticul, *Maitreyi*, *Șantier* și *Huliganii*. Punctul maxim al literaturii lui Ion Călugăru îl atinge *Copilăria unui netrebnic*. Volumele pe care Pompiliu Constantinescu le-a salutat ca evenimente literare, cîteodată nu în consens general, s-au dovedit ulterior opere de primă mînă. *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, *Întîmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher, *Întunecatul April* de Emil Botta. Nici răcelile sale nu ne apar azi nefundate. Literatura lui Cezar Petrescu îi trezește neîncrederea pentru că, „gravitînd în jurul tragediei dezrădăcinatului, e invadată nu rareori de ideologie discursivă“. „Impresia determinantă din *Întunecare* se desprinde din document, romanul cronică domină ficțiunea.“ Exagerate și plecînd dintr-o reacție polemică („trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neașteptat succes românesc de librărie“), obiecțiile aduse cărții lui Ionel Teodoreanu surprind cusururi ale ei adevărate („psihologia din *Drumuri* și *Între vînturi* e, în realitate, pură superfetație imagistă“ ; „originalitatea de ex-

presie neadecvată obiectului se transformă"... „într-o imensă excrescență buretoasă"). Erorile de apreciere sînt minime : un comentariu foarte acru al poeziei lui B. Fundoianu, văzută doar ca o reluare de motive argheziene și bacoviene ; o subapreciere inexplicabilă, la Emil Botta, a volumului, *Pe-o gură de rai*, superior *Întunecatului April* ; o exagerare a calităților prozei lui Ioachim Botez și cîteva încă alte indulgențe de aceeași gravitate. Pompiliu Constantinescu nu se sfiește să-și facă remarcile negative și nu recurge pentru a le exprima la formule evazive diplomatice. Rectitudinea lui sufletească rezultă și din această atitudine tranșantă în limitele urbanității. El e un critic care se bate cu viziera ridicată și nu se teme să rănească susceptibilitățile autorilor. Despre lucrarea *Idei și forme istorice* de V. Pârvan scrie : „Am străbătut cu stăruință îndurerată una din cele mai penibile lecturi" ; „locuri comune ale cugetării contemporane, însă învălmășite, ca în urma unei catastrofe logice și îmbrăcate în haina unui jargon stilistic de o regretabilă originalitate", autorul dă „fiorul haoticului desăvîrșit", „o bizară însăilare de lucruri cunoscute, dar disparate, într-o formă rebarbativă", un stil „sinuos, bombastic și gol" *(Opere și autori)*. Despre prefața publicată de Ibrăileanu în fruntea ediției sale din *Poeziile lui Eminescu* spune : „Rar se poate întîlni în mai puține pagini o mină de platitudini de cugetare și de stil care să exprime locuri comune cu un patos mai vulgar". „Îți vine să mergi în patru labe, să cînți pe două voci, simultan, să înghiți șerpi și să bei lapte de veveriță, să împuști greieri sau să te sinucizi într-un pahar cu apă, căutînd disperat amăgirea unei originalități, străine de proza acestui critic împotmolit în mlaștini de mediocritate !" „D. Ibrăileanu înțelege poezia ca un mecanic de biciclete." *(Critice)* Cezar Petrescu „se pierde în descrieri foioase, în amănunte plate, înăbușind analiza psihologică în nefolositoare ocoluri. Inspirația gîfîie, ca un vehicul hîrbuit, pe un drum accidentat de surprize. Arcurile trosnesc, încheieturile gem, într-o ascensiune de obez care-și stoarce ambiția să urce un pisc inospitalier." *(Critice)* „Stilul d-lui Zamfirescu e o penibilă alternare de narativ și vorbit, cu efecte neartistice și cu intenții de comentar satiric." „Din-

tr-o elementară inadvertență a condițiilor romanului, utilizează stilul lui Pristanda, cînd se impunea să-l folosească pe al său. Convenim că *Madona cu trandafiri* nu e nici roman realist, nici autobiografic : ce e atunci ? Desigur, o regretabilă ignorare a observatorului veridic din *Domnișoara Nastasia* pentru un pretext de fals literaturism pirandelian." *(Critice)*

Pompiliu Constantinescu își prescrie programatic o astfel de atitudine neconcesivă. „Un critic acceptat de toți scriitorii, prin amabilitate constantă — notează el —, devine inutil ca o viață dinainte cunoscută". Însăși funcțiunea orientativă pe care și-o asumă „cronica literară" reclamă incisivitate. „Politica literară e decesul criticii ; cu ideile e ineficace să trișezi."

Deși socotește comentariul cărților o operă creatoare, fiindcă „reliefează valori pe o ecuație personală", practic, Pompiliu Constantinescu nu are ambiția să strălucească. El vrea să intre cît mai repede în problemă și să ne comunice o judecată precisă, solid argumentată. Grija lui e înfățișarea cît se poate de exactă a cărții luate în discuție. De aceea preferă foiletonul, care, în veacul nostru, „a contribuit imens la emanciparea criticii de sisteme". Pompiliu Constantinescu are mereu în minte ținta finală a „cronicii literare" ; comentariul lui e un examen strîns, fără digresiuni inutile, organizat rațional, chiar cu o anumită precauție didactică, din care însă aprecierea reiese limpede și neechivocă. „Cînd constați în critica de după război — scrie G. Călinescu — ce noroasă e perceperea valorilor, cum se caută inima unei opere în pîntece și intestinele în cap, ce judecăți sucite și haotice se aruncă, nu se poate avea decît stimă pentru aceste lentile bine fixate la ochi și pentru cuțitul ținut în mînă fără tremurături".

Modelul foiletonului său, Pompiliu Constantinescu îl caută în *Les Causeries de Lundi* ale lui Sainte-Beuve, din care a alcătuit și o antologie (1940). Eliminînd introducerile istorice, de la el împrumută tehnica portretisticii rapide a autorilor. Fără a avea talentul formulelor percutante, caracterizările sale se rețin prin exactitate, finețe și cîteodată chiar prin analogii fericite. În *Poarta Neagră* vede, astfel, „un ascuns mozaic, închegat din negru vîscos, din trandafiriu mîngîietor, din azur calm și din roșu însîn-

gerat". La Gala Galaction, „o aromă de chiparos melancolic inundă straturile de bujori impudici ai grădinei sale scriitoricești". „D. Sadoveanu a trecut de mult peste cifra cu bucurie și temere amintită peste care scriitorul român rar poate străbate. Într-o dumbravă de tonuri smălțate, dorm nenumărate și înnebunite privighetori ale iubirii, odihnesc blajine sau fioroase vietăți ale naturii, dansează fluturi diafani și priveliști de intensă poezie, poți poposi oriunde, vei găsi pretutindeni un colț plin de chemări îmbietoare." Cu totul remarcabile prin fixarea notelor definitorii ale autorilor sînt studiile sale despre Lucian Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Paul Zarifopol și Eugen Lovinescu.

Oricîtă silință pune Pompiliu Constantinescu spre a-și îndeplini oficiul de cronicar literar, nu poate ascunde și „tristețea" secretă pe care i-o trezește această îndeletnicire. În prefața volumului *Opere și autori,* notează : „criticul plecat constant pe masa de lucru, înăbușe în el plînsetul surd al unui cititor răpit de la peregrinarea lecturilor călăuzite de simplul bun-plac" ; „mai mult cititor pentru alții decît pentru sine, ca o compensație a tristeții profesionale", el practică în ascuns „viciul lecturilor scumpe".

Pompiliu Constantinescu a năzuit astfel permanent să poată scrie și despre atașamentele sale literare intime, lucrări în care nu problemele aprecierii, ci ale interpretării să-și găsească primul loc. Volumul *Tudor Arghezi* e rodul acestor aspirații înfrînate. Studiul nu mai are ca obiect stabilirea judecății de valoare, ea fiind în afara discuției. Interesant e că autorul, urmărind să reconstituie universul arghezian, părăsește unghiul de contemplare strict estetică și adoptă altul, general filozofic, recurgînd la categoriile blagiene. Poetul apare privit prin prisma „adamismului", „transcendentului care coboară", „naturismului mistic" etc. Deși a stîrnit obiecții pentru îndepărtarea ei de obiectul criticii literare (Blaga a fost nevoit să o apere, arătînd că exegeza unei opere nu pierde nimic, ci, dimpotrivă, cîștigă apelînd la filozofie), cartea se impune prin originalitate. O lumină vie și înțelegătoare e proiectată asupra creației argheziene, relevîndu-i, pentru prima oară, o coerență interioară profundă. Construcția păcătuiește, poate, încăpățînîndu-se să înscrie neapărat viziunea poetului în cadrele

misticii religioase răsăritene, dar dezvăluie neîndoios o ordine simbolică a întregii lui opere mai mult decît revelatoare.

Sainte-Beuve a exercitat o adevărată fascinație asupra criticilor noştri foiletonişti în perioada interbelică. Pentru Perpessicius, el era „grandiosul patron", căruia îi scria numele cu „tremur". Pompiliu Constantinescu tradusese un volum masiv de „pagini alese" din Sainte-Beuve, spre a da prilej oricui la noi să-l citească pe „cel mai mare critic al veacului". Singur **Şerban Cioculescu** nu pare a fi împărtăşit o asemenea admirație fără rezerve, pentru că ținea să amintească mereu numeroasele păcate de care se făcuse vinovat semnatarul faimoaselor *Causeries du Lundi* : profitase de prietenia literară a lui Victor Hugo ca să-i seducă soția ; a fost gelos pe Balzac şi l-a aşezat sub Eugène Sue şi Alexandre Dumas ; a arătat o neînțelegere crasă față de Stendhal ; n-a avut curajul să-i ia apărarea lui Baudelaire, cînd *Florile răului* au fost osîndite ; în sfîrşit, volumul său postum, *Otrăvurile mele,* dovedeşte cîte invidii şi uri reținute a nutrit întreaga viață. Dar, lucru curios, dintre toți foiletoniştii noştri, Şerban Cioculescu este, poate, spiritul cel mai „sainte-beuve"-ian. Şi lui îi place să dezgroape pe autori obscuri din alte vremuri (Constandin Sion, Iordache Golescu, I. Codru-Drăguşanu, Scarlat Dăscălescu sau Ioan Nenițescu) şi să scrie cu delectare despre ei. Nici lecturile sale preferate nu sînt operele beletristice, ci memoriile, scrisorile, însemnările de călătorie, jurnalele, reflecțiile moraliştilor, lucrările critice. Mai mult, Şerban Cioculescu are comună cu Sainte-Beuve pasiunea producerii documentelor, în special a acelora care conțin amănunte biografice savuroase din existența scriitorilor sau luminează sugestiv natura lor umană. Admiratorul moraliştilor francezi e el însuşi un moralist.

Şerban Cioculescu s-a născut la Bucureşti în 1902. Mama lui era fiica doctorului Michail Milloteanu, figură foarte cunoscută şi respectată în Turnu-Severin, unde medicul a profesat lungă vreme. Tatăl, Nicolae Cioculescu, inginer diplomat la Zürich şi directorul şantierului naval,

descindea din mazilul mehedinţean Ştefan Cioc cu pămînturile în comuna Bălţata-de-Jos, azi Dumbrava. Viitorul critic, pierzîndu-şi ambii părinţi în anii copilăriei, fu crescut de bunicii materni. Mama-mare îndeosebi, o femeie foarte energică, „cernătească cu moţ de bobîlnă" din Floreştii Doljului, l-a supus unor principii educative spartane. A fost — cum îşi aminteşte — „punching ball-ul bunei bunici". Muştrul acesta timpuriu făcu din el un băieţel „model", „ascultător", „inapt de orice exerciţiu fizic", tot timpul „cu nasul în cărţi", „predispus la melancolie şi prematur pesimism, prin lectura vestitei *Parerga şi Paralipomena* a lui Schopenhauer". O apreciabilă forţă vitală birui însă atît aplecările acestea depresive, cît şi slăbiciunile organismului său bolnăvicios. Deveni doar „antisentimental", atrăgîndu-şi din partea vajnicei bunici calificativul de „ipocrit", pentru că-şi interzicea exteriorizarea poruncilor inimii. A urmat, după terminarea claselor primare, „Liceul Traian" din Turnu-Severin. Se deprinsese să devoreze cărţile încă de pe cînd era copil. Părăsi curînd „Biblioteca roză" a Contesei de Ségur pentru romane cazuistice, ca multcititul *Le Disciple* al lui Paul Bourget. Dădu iama prin Pierre Loti, Henri Bordeaux, René Bazin şi chiar Georges Ohnet, dar fu cucerit mai ales de Anatole France. Cu un gust precoce pentru autori serioşi, îi citi, nesilit de nimeni, pe Sainte-Beuve, Taine şi Renan. Şi-a trădat, tot atunci, atracţia pentru critica literară. În „Societatea de lectură" a „Liceului Traian", ţinu mai multe „dizertaţii", dintre care una în franceză, intitulată : „Le culte de la patrie dans la littérature roumaine". Obiectul celorlalte fură volumele : *Le Disciple* de Paul Bourget, *Poezii* de Mihai Eminescu, *În slujba păcii* de I. Al. Brătescu-Voineşti şi *Mizerabilii* de Victor Hugo. Deşi Constanţa Cioculescu, crescută la călugăriţe, a fost o catolică practicantă, fiul ei, datorită autorilor laici frecventaţi, avea să devină un „voltairian" convins.

Spirit raţionalist „à outrance", se amuza să pună beţe-n roate analizelor laborioase ale lui Mihail Dragomirescu, la „Institutul de literatură", unde, împreună cu Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu, era, o vreme, nelipsit. A tipărit şi o notiţă de tipul acestor in-

terventii obstrucţioniste în *Cugetul românesc*, semnată batjocoritor I.O.C., adică rezultatul cercetărilor întreprinse = ioc. Totuşi, va vorbi ulterior cu mult respect şi chiar duioşie de M. Dragomirescu, numindu-l mereu „bunul şi blîndul meu profesor".

Licenţiat în 1923, după ce şi-a trecut examenul de capacitate, a predat franceza, specialitatea sa principală, la Şcoala de meserii din Găeşti, unde funcţiona şi nedespărţitul lui prieten, Vladimir Streinu.

Şerban Cioculescu a debutat în paginile *Faclei*, fiind încă student. Într-o zi, prin 1923, a dus aici un articol despre Renan ; Cocea nu l-a publicat, dar, găsind că tînărul necunoscut are stofă de critic, i-a încredinţat „cronica literară" a revistei. Din capul locului, debutantul şi-a manifestat independenţa judecăţii. El propuse ca rubrica să înceapă cu recenzarea volumului de versuri, recent apărut, al lui Ion Pillat *Pe Argeş în sus ;* Cocea, duşmanul Brătienilor, îşi dădu imediat asentimentul, adăugînd recomandarea voioasă : „Dă-i în cap, dragul meu, nepotului de şobolani !" Neinfluenţabil, tînărul critic făcu însă cărţii o cronică favorabilă, şi directorul *Faclei* o înghiţi, recunoscînd apoi, după ce citi volumul, că, spre surpriza sa, Ion Pillat avea într-adevăr talent. Dar în afara lui, singuri Demostene Botez, Camil Petrescu şi Gh. Brăescu mai beneficiară de aprecieri elogioase. Ceilalţi autori recenzaţi : Cezar Petrescu, Ion Buzdugan. Leon Donici, G. Talaz, Panait Cerna, N. Davidescu, Ion Sîn-Giorgiu şi Virgiliu Moscovici căzură la examenul extrem de sever al cronicarului. Şerban Cioculescu îşi cîştigă astfel reputaţia de critic „rău". Foiletoanele sale erau însă foarte gustate, fiindcă aveau curajul să emită judecăţi răspicate, fără ocoluri diplomatice, chiar cînd se refereau la cărţile unor scriitori reputaţi. A ţinut „cronica literară" la *Adevărul, Revista Fundaţiilor Regale* şi *Curentul literar ;* a mai colaborat la numeroase publicaţii : *Adevărul literar şi artistic, Preocupări literare, Viaţa, Gazeta literară* etc.

A fost un adversar prompt şi ireductibil al tuturor actelor de amestec autoritar în literatură. Alături de Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu şi Tudor Şoimaru, a participat la scoaterea primei serii din revista *Kalende* (1926—1927), care a semnalat, prima, pericolul fanatis-

mului mistic ortodoxist. Dar n-a existat, între cele două războaie mondiale, harță literară stîrnită de injoncțiuni ideologice, intolerante, fără ca el să nu fi intervenit. Cînd ministerul Instrucțiunii Publice a interzis elevilor lectura anumitor volume de Arghezi, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Gib Mihăescu, Mircea Eliade, Damian Stănoiu, Felix Aderca și alții, e printre primii care n-au pregetat să demonstreze efectele în întregime nepedagogice ale unei atari dispoziții. Îl descoperim înfruntînd fulgerele lui N. Iorga, cu prilejul campaniei dezlănțuite de acesta împotriva introducerii „moderniștilor" în manualele școlare. Ia cuvîntul la Societatea scriitorilor, cînd Mircea Eliade încearcă să justifice arestarea și trimiterea în judecată, sub acuzație de „pornografi", a doi dintre colegii săi, și-l combate vehement. Întemeiază, împreună cu Vladimir Streinu, sub președinția lui Perpessicius și avîndu-l ca secretar pe Pompiliu Constantinescu, „Gruparea criticilor literari români" (G.C.L.R.), poreclită ironic de N. Iorga „gîcîlîrî", dar menită tot apărării independenței profesionale a membrilor ei. Îl găsim polemizînd cu vînătorul de neologisme, Timoleon Pisani, luptîndu-se curajos împotriva tracomanilor și mistagogilor furibunzi, fără să capituleze nici în anii fascismului și, la „directivele" lui D. Caracostea, date cronicarilor *Revistei Fundațiilor Regale*, părăsind publicația. După 23 august 1944, rezistențele arătate „angajării" literaturii, într-o epocă de militantism aprins, dar și serioasele obtuziuni dogmatice ale vremii l-au silit să păstreze tăcerea aproape zece ani.

Prima carte pe care a publicat-o este *Viața lui I. L. Caragiale* (1940), rodul unei îndelungate documentări asupra autorului. Șerban Cioculescu preluase îngrijirea ediției critice a operei marelui nostru scriitor, după ce inițiatorul ei, Paul Zarifopol, decedase. Pe lîngă cele trei volume scoase de acesta, va da la iveală încă patru ; de asemeni, tipărise, în 1936, *Corespondența lui I. L. Caragiale cu Paul Zarifopol*. În 1942, sub titlul generic din *Revista Fundațiilor Regale*, unde apăruseră inițial, *Aspecte lirice contemporane*, și-a strîns o mică parte a numeroaselor cronici literare publicate pînă atunci. Urmează *Istoria literaturii române moderne* (1944), în colaborare cu Tudor Vianu și Vladimir Streinu. Aici e redactorul capitolelor

despre : Vasile Cârlova, Gh. Asachi, I. Heliade-Rădulescu, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, Al. Russo, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, N. Filimon, Al. I. Odobescu, B. P. Hasdeu şi I. Codru-Drăguşanu. Semnează apoi două importante lucrări consacrate unor autori mai noi : *D. Anghel* (1945) şi *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi* (1946).

Ca şi Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu şi-a luat doctoratul tîrziu, în 1945, deşi frecventase, probabil, cu acest scop, L'École pratique des Hautes Etudes. După al doilea război mondial, şi-a început şi cariera universitară, întîi la Iaşi, continuînd-o apoi la Institutul pedagogic din Piteşti şi în urmă la Bucureşti, ca şef al catedrei de Literatură română contemporană. Membru corespondent al Academiei, din 1966, şi titular, opt ani mai tîrziu, nu a slăbit nici o clipă ritmul prodigioasei sale activităţi publicistice. A colaborat la mai toate revistele ultimelor două decenii ; a fost o vreme redactor-şef al *Vieţii româneşti ;* semnează săptămînal un foileton în *România literară*. Glumind, Vladimir Streinu îi spunea că este „o peniţă veselă", adică scrie uşor. Remarca voia să explice numărul imens de cărţi pe care, rivalizînd în această privinţă cu Perpessicius, Şerban Cioculescu le-a comentat. Abia o parte din nenumăratele sale foiletoane se află retipărite în volumele *Varietăţi critice* (1966), *Medalioane franceze* (1971), *Aspecte literare contemporane* (1972), *Itinerar critic* (1973). Ca şi colegii săi, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu şi Perpessicius, de care l-au legat tot timpul o veche solidaritate profesională şi trainice sentimente amicale, Şerban Cioculescu crede ferm în autonomia esteticului şi se consideră unul din urmaşii fideli ai lui Maiorescu. Cînd sărbătorirea centenarului acestuia a constituit un moment în care criticii ostili dirigismului cultural fascist şi-au strîns rîndurile, l-a mustrat public pe Perpessicius că a absentat de la o asemenea acţiune importantă *(Scrisoare deschisă lui Pentapolin)*. A apărat, alături de Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu, „literatura nouă", şi nimeni n-a cheltuit atîta forţă persuasivă ca el pentru recunoaşterea geniului arghezian. L-a stimat şi admirat pe Eugen Lovinescu, dar, spre de-

osebire de colegii săi, n-a agreat niciodată metoda impresionistă şi s-a războit mereu cu ea. Intervenea aici raţionalismul consecvent, profesat de Şerban Cioculescu, şi, consecinţă imediată, neîncrederea lui în faimoasa intuiţie bergsoniană. Afirmaţia că un edificiu intelectual s-ar putea organiza „muzical", după jocul „ritmului stilistic", îi stîrneşte proteste : „Sociologul şi criticul de idei care vrea să fie E. Lovinescu este aşadar, dintru început, exceptat de la normele creaţiei cerebrale. Ideologul literar şi sociologul, prin urmare, «gîndesc», cînd este vorba de E. Lovinescu, după normele scriitorului de imaginaţie." „«O vioară încordată într-un anume fel faţă de problemele pe care voieşte să le trateze» este un nonsens găunos (...) ; ideile nu se creează, ci se elaborează."

„Consonanţa" sufletească intimă cu autorul comentat, realizată de Perpessicius, poate fi o cale fericită de a pătrunde în intimitatea emoţiei poetice. Primejdia care pîndeşte însă acest tip de critică e „subiectivitatea" şi corolarul ei teoretic, „panlirismul". Asociată puternicului talent de poet şi romancier al lui G. Călinescu, metoda impresionistă nu poate da, cu *Istoria literaturii române...*, „o călăuză ştiinţifică ideală", ci doar o carte „fermecătoare" şi „inutilă, prin definiţie, ca orice operă artistică". Pînă şi pe amicul său nedespărţit, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu nu-l iartă pentru „dinamitarea certitudinilor critice", sub o formă insidioasă terminologică. Îi pescuieşte astfel toate concesiile verbale făcute intuiţionismului şi agnosticismului : „frumosul inanalizabil", arta — „realitate monadică", „mister constitutiv şi vibrător", „domeniul secret al indefinisabilelor logice" etc. Recomandarea unui „stil critic" bazat pe „instrumentul exact al metaforei" e calificată : „o glumă de *pince-sans-rire,* de poet nepocăit şi după ce şi-a interzis stăruinţa în poezie". A căuta la orice scriitor timbrul lui propriu, ireductibil, reprezintă adesea o strădanie vană, pentru că nu există opere sau autori monade, în sensul strict al cuvîntului, iar „tipologiile" sînt fenomene naturale. Mai cu seamă tentaţia de a face din exegeză o „artă" constituie păcatul cel mai grav al impresioniştilor, după Şerban Cioculescu. Pe întemeietorul cercului „Sburătorul" îl vede stăpînit de o ambiţie literară nesatisfăcută, care năzu-

iește tocmai să obțină astfel de compensații. Iluzia creației critice este cauza lipsei de obiectivitate, a „personalismului“ sau „narcisismului“.

Dacă Șerban Cioculescu se mulțumește, ca raționalist, să arate ce-l desparte de confrații săi impresioniști (nu fără să le recunoască meritul vibrației temperamentale puternice la frumos și deci sporirea șanselor comunicării emoției estetice) cu formele iraționalismului agresiv și delirant, simte nevoia să poarte o bătălie neîmpăcată. Cum, după 1930, numărul posedaților a tot crescut la noi, acest război neîntrerupt dă un relief special figurii criticului. Nimeni ca el n-a urmărit cu un mai neiertător sarcasm pe pythiacii epocii, „trăiriști“, „transcendentaliști“, „agonici“, „disperați“ „vitaliști“, „etniciști“, „mesianici“ și „thracomani“. „Marele preot al călușarilor geto-daci“, Dan Botta, „eulalicul duelgiu“, anexează pe hîrtie, dintr-o singură trăsătură, cinci împărății, ca să lărgească „spațiul nostru vital“ și să-și împodobească „diadema de porfirogenet al enciclopediei portative“. „«Praful să se aleagă de întreaga istorie (p. 44)», pentru ca Emil Cioran de ani 24 să se despoaie în nuditatea sa adonisiacă de orice haină : etică, religioasă, socială, transcendentă, culturală.

Asta se cheamă : autenticitate.“

Constantin Noica, „un sofist al trăirii“, ar face mai bine să scrie romane în loc să dea tîrcoale Universității, spre a ajunge profesor de filozofie.

Spiritul rațional demonstrează pas cu pas construcțiile pe care le înalță asemenea minți, întunecate de fumul jertfelnic al diverselor culturi mistice. Criticul vede limpede efectele și proporțiile acestei grave molime intelectuale : „Ar fi să ne amăgim într-o credință deșartă sau într-o primejdioasă iluzie postulînd izolarea superbă a fenomenului literar de realitățile ambiante. Dimpotrivă, mai mult ca oricînd, atmosfera nebuloasă și haotică tinde să învăluie și să înăbușe toate domeniile culturii, supunîndu-le dezagregării și descompunerii.“ *(Cuvînt înainte,* 1941.) „Cu ce s-ar îndreptăți (...) astăzi starea paroxistică de febră, în care se teoretizează neantul, vînturîndu-se ipoteze nesăbuite ? Desigur că dezastrele naționale din anul trecut ridică strașnice mustrări și comandamente. O

altă etică, mai strictă, şi o altă disciplină, mai severă, trebuie să zdruncine inerţiile, să năruiască deprinderile rele şi să selecţioneze oamenii de răspundere. Inflaţia conceptelor şi haosul gîndirii nu sînt încă semne bune de redresare.“ *(Un nou fenomen mistic : Thracomania,* 1941.)

Prin preţuirea pe care s-a simţit împins să o acorde ordinii, clarităţii, preciziei, cu alte cuvinte, puterilor raţiunii, îşi explică Şerban Cioculescu şi o anumită aplecare conservatoare a gustului său. Am rămas — zice el — „un învăţăcel al dulcei lumini mediteraniene“. Ataşat clasicităţilor, se mîndreşte a nu fi frecventat niciodată „cenaclurile literare de avangardă“ ; subliniază mereu că a repudiat „limbajul ilogic, gîngăveala dadaistă, echolalia, anarhia spirituală a suprarealiştilor“ ; o egală neîncredere i-au inspirat „limbajul abscons“, „de iniţiaţi“, precum şi literatura „experimentalistă“, contemplarea ombilicală a „esenţelor“, ca şi căutarea „autenticităţii“ cu orice preţ. Ţinea să amintească, nu fără umor, că s-a resemnat să fie catalogat de „noua generaţie“ drept un „spirit ruginit“. „Încă mai acum şapte sau opt ani — scrie el —, revistele tinerilor îmi făcuseră cinstea de a mă rîndui ironic printre «macrocritici», în înţelesul de «macrocefali», adică în şirul judecătorilor literari cu capul umflat de prejudecăţi şi închis faţă de noutate. Moderniştii, iarăşi dintre tineri, îmi trimit cărţile cu însemnarea dispreţuitoare, scrisă cu mîna : «Serviciu de presă», cum ca să ştiu că-şi fac datoria de a mă ţine la curent, deşi nu aşteaptă nimic de la înţelegerea mea întunecoasă.“ *(Cuvintele unui anormal.)* Dincolo de o uşoară cochetărie (a te da drept „bătrîn“, cînd ai convingerea că nu eşti), aceste declaraţii trădează totuşi ceva din natura intimă a lui Şerban Cioculescu. El este ataşat realmente unor valori tradiţionale. De aceea nu încetează să admire „mai vîrtos decît alţi contemporani“ „ireductibilitatea spirituală prin care un N. Iorga îşi apără credinţele“. Lupta lui împotriva îndepărtării de realităţile vieţii noastre şi specificul ei o socoteşte perfect legitimă. „Îmi revendic — spune — o aceeaşi concepţie ca şi a d-sale, de continuare a culturii“. Şerban Cioculescu, însă, se străduieşte să arate că o bună parte din literatura etichetată drept „modernistă“ constituie, de fapt, o „nouă tradiţie“. Raţiunea e chemată aici să furnizeze argumentele, graţie

cărora acest lucru ar trebui să i se impună lui N. Iorga însuși. „Mișcarea simbolistă, atît de zgomotoasă înainte de război, atît de ostentativ cosmopolită, doritoare de a izbi luarea-aminte a publicului prin stridențe de tot felul — exotism, morbiditate, delicvență, macabru etc. —, a intrat într-o matcă liniștită. Ea a renunțat dealtfel la motivele străine de inspirație, la temele de import, fără aderență la sensibilitatea noastră firească. Cu posibilități, așadar, sporite, tînăra poezie românească, de la 1920 încoace, s-a lepădat de năravurile nesemnificative ale începuturilor noastre simboliste. Mai mult încă, ea s-a hrănit din izvoarele ascunse ale sensibilității autohtone." Primul exemplu grăitor e „evoluția semnificativă a poeziei lui Tudor Arghezi, de la macedonskienele începuturi, simboliste și instrumentaliste, din 1896, sau de la beaudelairienele *Agate negre*, din 1904, la orientarea ei cît mai evidentă către orizontul românesc, laic sau religios, individualist sau domestic". În chip similar, s-a transformat și sensibilitatea lui Adrian Maniu, „de la" laforguienele debuturi din *Seara* și *Noua revistă română*, așa de interesante, dar și de artificiale, la îndrumarea autohtonă din *Lîngă pămînt* (1924) și pînă la *Cîntece de dragoste și moarte* recente. Nu altfel a evoluat Lucian Blaga, „după simbolismul său fără țară, din *Poemele luminii* sau *Pașii profetului*, și pînă astăzi, în ipostaza sa statornică, de la 1928 încoace, de minunat împletitor al fiorului mistic cu substratul folcloric românesc". Ion Pillat, „cîntărețul cosmopolit parnasian, s-a prefăcut într-un bard al plaiurilor de la Florica și Miorcani în tradiția, reînnoită, desigur, a unor V. Alecsandri și Duiliu Zamfirescu". La rîndul său, Ion Barbu, „între momentul retoric al debutului și acela, strangulat și abscons, din *Joc secund* (...), a încercat (...) să reînnoade o tradiție răsăriteană, în felul aceleia a lui Anton Pann, prin anumite din poemele sale". Pînă și în scrisul, „atît de măsurat și cuminte" al lui Ion Vinea, Șerban Cioculescu ne invită să descifrăm „filtrarea peisajului nostru, atît rustic, cît și urban" (*O nouă tradiție*).

„Tradiționalismul acesta, clădit în primul rînd pe o bază raționalistă, este, cum vedem, extrem de larg. Practic, el s-a arătat dispus să înglobeze aproape tot ce a produs valoros literatura interbelică. Nedogmatic, acolo

unde spiritul lui descoperea sens și justificare, Șerban Cioculescu a fost oricînd gata să primească inovația. A combătut astfel, adesea, incifrarea limbajului ; faptul nu l-a împiedicat însă a arunca „o privire asupra poeziei noastre ermetice“, spre a lua apărarea cîtorva autori acuzați pe nedrept de „neinteligibilitate absolută“, explicînd versurile lor, relevîndu-le frumusețile ascunse și arătînd că există o evoluție imanentă, motivată, a „obscurizării“ lirismului. Criticul a urmărit de aproape, cu pasiune, fiecare rînd scris al lui Ion Barbu. Și-a reprimat orice ironie pe seama „autenticității“, „experiențialismului“ și „neliniștii“, față de Anton Holban ; a acceptat fără rezerve monologul joyceian în romanul *Proces* de Ion Biberi ; nu s-a speriat de îndrăznelile unor Virgil Gheorghiu, Emil Botta, Dimitrie Stelaru sau Constant Tonegaru, ba le-a privit chiar cu simpatie. Afirmația că a respins categoric totdeauna „bîlbîiala dadaistă sau suprarealistă“ suferă, examinată atent, corectări. *Primele poeme* ale lui Tristan Tzara le găsește „încercări interesante“, care cuprind „o șarjă împotriva tradiției, o vervă a notațiilor neprevăzute și uneori plastice, o căutare a impresiilor grotești, toate la un loc vădind o direcție destul de precisă“. Și despre începuturile lui Ilarie Voronca își amintește cu o vădită simpatie : „Formal, desigur, poema, la autorul lui *Ulise* (1928), prin neorganizarea sintactică, avea un aspect revoluționar spăimos. Privită mai de aproape, ea își destăinuia însă principiul interior de unitate, de coeziune, de logică afectivă.“ Propriu-zis, „tradiționalismul“ lui Șerban Cioculescu se reduce la o ușoară rezistență opusă modernismului extremist, la o relativă simpatie arătată poeziei „chtonice“ și la o preferință mărturisită pentru romanul de creație obiectivă, plin cu personaje care ar putea face concurență stării civile. De aci, săgețile trimise mai mult simbolic în direcția cercului revistei *Unu* sau atenția acordată influențelor eseniniene asupra liricii noastre tinere. Acest conservatorism moderat explică și micile mizerii la care cronicarul literar a supus romanele „experimentaliste“ ale lui Mircea Eliade, comparativ cu tratamentul îngăduitor aplicat altora, de o valoare net inferioară, dar mai cuminți, ca : *Velerim și Veler Doamne, Carlton, Prințul, Soarele negru.* Pentru a fi realizat un nou Dinu Păturică, pe

Iancu Urmatecu, parvenit, „balzacian“ prin complexitatea și forța caracterului, *Sfîrșit de veac în București* recoltează entuziaste elogii. Șerban Cioculescu a ținut să practice o critică *axiologică*, după definiția lui însuși, adică avînd drept țintă principală formularea judecății de valoare. Nu întîlnim însă îndărătul comentariului un sistem de norme estetice invocate drept temei al aprecierilor ; Șerban Cioculescu refuză să acorde credit criteriilor „generale, absolute, exclusive, opuse structurii particulare a fiecărei opere de artă“ ; el e un adversar declarat al „criticii normative“. Dar în afara acesteia, cum s-ar realiza o judecată de valoare nesubiectivă, fiindcă *obiectivitatea* e o altă ambiție a lui Șerban Cioculescu ? Rațiunea capătă și aici rolul principal. „Criticul subiectiv — aflăm — își împărtășește impresiile de la credința intimă a unicității lor, rezultată din interferența unei opere, expresie pur temperamentală, cu un alt temperament, tot atît de subiectiv, al lui însuși. Criticul obiectiv, chiar dacă ar recunoaște și el în opera de artă expresia subiectivă a unui temperament, este în schimb dominat de o disciplină a verificării impresiilor, prin controlul judecății. De la impresie pleacă și criticul subiectiv și criticul obiectiv ; cel dintîi o stilizează, spre a face literatură ; cel de al doilea o raționalizează, spre a-i da putere de judecată.“ *(Disciplina criticii obiective.)* Criticul nu vede nici un obstacol insurmontabil în realizarea unui atare program. „Bunul-simț“, realist și conciliant, îl ajută să găsească oricînd o ieșire din eventualele impasuri ale cartezianismului strict. Remarcii că judecăți de valoare universală nu pot exista în domeniul artei, îi răspunde, fără să se tulbure : „Ca relativist, n-aș vorbi de obiectivitate pură la criticul impersonal, nici de subiectivitate curată la criticul impresionist. După cum și natura se manifestă mai adesea în corpi compuși și chimici, decît în corpi simpli, fizici, așa și critica «cea mai obiectivă» comportă poate o doză de subiectivitate și, reciproc, critica «cea mai subiectivă» etc. ; ceea ce importă e disciplina și deprinderea criticului de a se voi obiectiv sau subiectiv, după cum crede în prioritatea obiectului supus judecății literare sau a subiectului, căruia îi supune opera literară.“ *(Ibid.)*

În raționalizarea impresiilor, criticul nu trebuie să meargă prea departe. Altfel riscă să uite că „opera literară e un «unicat», iar nicidecum un număr într-o serie. Filozoful vede seria, legea, condițiile normative ale frumosului și alte lucruri foarte importante, dar fără strînsă legătură cu structura unei singure opere de artă, care i se înfățișează în unicitatea ei." *(Ibid.)* Experiența îndelungată — declară Șerban Cioculescu — l-a făcut a recunoaște cum „că poezia este fantezie, este eliberarea duhului de viziunea logică". Dar resemnările criticului, abaterile lui fatale de la o poziție carteziană inflexibilă sînt și mai grave : „În atingere cu prospețimea lirei argheziene — spune el, pornit pe calea mărturisirilor —, am învățat a ghici structura secretă a duhului poetic, care e frăgezime, înminunare, farmec și, în ultimă analiză, mister" *(Cuvintele unui anormal).* „Bunul-simț" rațional izbutește să împace, însă, spiritul pînă și cu astfel de concluzii derutante. Există un agnosticism, admis și de științele pozitive — ne liniștește Șerban Cioculescu —, e „marginea" peste care nici ele nu pot trece în explicarea anumitor fenomene, cum ar fi proprietățile calitative, „însuși specificul", ireductibil la formule cantitative.

Voința de a păstra cu orice preț „obiectivitatea" în urmărirea „perspectivei axiologice" conferă o notă aparte foiletoanelor criticului. Acestea se disting mai ales prin tratamentul egalitar, fără privilegii, acordat autorilor comentați. Chiar scriitorii care i-au cîștigat o veche și trainică admirație nu scapă de obiecții, atunci cînd simțul observației, veșnic treaz și nepliat, la el, inflexiunilor sentimentale, îi suflă să le facă. Liviu Rebreanu este „un neîntrecut zugrăvitor al tendințelor dinamice colective și un analist conștiincios al stărilor sufletești individuale. Cu o lămurire însă : domeniul său nu e acela al complicațiilor morale sau al complexității raporturilor sufletești. De cîte ori totuși atacă probleme psihologice gingașe (...), nu le rezolvă decît schematic și la suprafață." El „izbutește să creeze caractere primare neevoluate, cîtă vreme complexitatea morală îi scapă printre degete". În romanul *Jar,* Dandu, „fire elementară, redusă la sumbra dorință posesivă", trăiește ; tăcerea lui „crîncenă și dîrză e încărcată de electricitate". În schimb, personajul principal, Liana Ros-

marin, „nu se individualizează spre a-şi contura o figură autonomă de eroină în lanţul victimelor erotice". Sinuciderea ei „nu dă o culminare emotivă povestirii, după cum în fazele amoroase ale acesteia interesul major se deplasează către centre de interes secundare".

„Subtilă analistă, rafinată scriitoare", Hortensia Papadat-Bengescu „şi-a ales ca domeniu personal *high-life*-ul, descriind cu fine nuanţe stările morale ale suprastructurii sociale". Trecerea autoarei la alt mediu, al burgheziei mijlocii, în *Logodnicul*, are efecte catastrofale. „Ce a determinat-o pe Hortensia Papadat-Bengescu să păşească într-o aventură aşa de plată ?" — se întreabă criticul, trebuind să mărturisească, spre a fi „sincer", că romanul este „o capodoperă de plictiseală". „Jumătatea a doua a cărţii se scurge fără să se petreacă nimic. Iar prima jumătate este fastidios de neinteresantă. Personajele se întrec între ele într-un fel de cursă a banalităţii... Fina scriitoare s-a întrecut pe sine într-un sens cu totul negativ, pierzîndu-şi pînă şi ironia ce trebuia să prezideze unei atari întreprinderi epice."

„Prin excepţionalul situaţiilor, prin excepţionalul caracterelor, prin excepţionalul limbajului, indistinct metaforic atît în descripţii, cît şi în dialoguri, Tudor Arghezi vădeşte puţina sa aderenţă pentru roman." *Ochii Maicii Domnului* are o formulă „hibridă", „indecisă între fantasticul pur şi condiţiunile realiste pe care le comportă starea civilă a personajelor". Deznodămîntul cărţii e lipsit de o motivare psihologică solidă. Nu poate fi vorba cu eroul principal, nici de o sondare originală a unui caz clinic. Rămînem pe tot parcursul prezentării reacţiilor lui Vintilă Voinea „în domeniul incontrolabilului, al arbitrariului liric".

Chiar la cărţile care-i plac, Şerban Cioculescu nu trece prea uşor peste rezervele de amănunt, ceea ce i-a adus imputarea lui Octav Şuluţiu că este „un exeget predilect al chiţibuşurilor istorico-filozofice gramaticale". Dar oricît ar părea de pedante asemenea observaţii, ele sînt aproape totdeauna exacte, ascuţite şi denotă lectura atentă, avizată a textului, în spiritul marii tradiţii filologice. Şerban Cioculescu nu se dă îndărăt să întocmească o lungă listă de incorectitudini lingvistice, construcţii gramaticale defectuoase şi barbarisme care pătează scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu ; el semnalează neverosimilităţile din roma-

nul *Mite* al lui Eugen Lovinescu (Eminescu folosește expresii nesincronice cu epoca sa, ca „imponderabile individuale" ; eroina cunoaște refularea înaintea doctorului Sigmund Freud ; Caragiale vorbește de eroii Lache și Mache pe care-i va crea abia peste două decenii ; Wilhelm Kremnitz e un adevărat precursor al endocrinologiei, dacă ne-am lua după considerațiile lui medicale). Criticul dovedește efectele „grabei literare" la Cezar Petrescu în *Adăpostul Sobolei,* subliniind repetițiile și enumerările nesfîrșite, logoreea verbală, construcția de „reportaj gîfîit", spiritele ieftine, căutate. Pot fi numite astfel de obiecții șicane mărunte ?

Raționamentul logic, ascultat prea mult, acolo unde gustul era chemat mai curînd să-și spună cuvîntul, singularizează uneori judecățile criticului față de cele ale confraților săi. Așa îl surprindem situînd *Crăișorul* și *Gorila* printre romanele de prim ordin ale lui Rebreanu și găsind, în schimb, defecte serioase *Răscoalei. Cartea nunții* de G. Călinescu e considerată o operă „nereușită" ; un tratament foarte sever suferă din partea cronicarului romanele lui Mircea Eliade : *Isabel și apele diavolului, Întoarcerea din rai, Huliganii.* Prin contrast, miră recepția favorabilă de care se bucură *Prințul* lui Tudor Teodorescu-Braniște.

Perspectiva axiologică a lui Șerban Cioculescu e căutată într-o confruntare a operei cu o structură artistică particulară, operație menită să dezvăluie rezultatele fericite sau efectele dezastruoase ale utilizării unui talent conform posibilităților sale. Așa sînt judecate cărțile publicate de Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Arghezi, Eugen Lovinescu, N. Davidescu, C. Stere, Adrian Maniu, Al. Philippide, Ion Vinea, Gib Mihăescu, George Călinescu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Sergiu Dan, Zaharia Stancu, autori pe care cronicarul literar i-a recenzat mai frecvent. Luînd în discuție romanul lui Mihail Celarianu *Diamant verde,* criticul simte nevoia să explice întîi ce înțelege prin corespondențele structurale între operă și artist. Ajungem însă astfel la psihologie, evidențierea înzestrării unui scriitor presupunînd fixarea alcătuirii lui sufletești fundamentale, dedusă din reușitele și eșecurile creației. Intrăm

deci în domeniul caracterologiei, al definirii personalităților literare prin clasificări pe familii de spirite, în interiorul cărora să se poată stabili comparativ notele diferențiale. Aici apare filiația „sainte-beuve"-iană nemărturisită a lui Șerban Cioculescu. El își construiește cele mai substanțiale foiletoane pe scoateri pricepute la iveală de psihologii artistice, surprinse în mecanismele lor intime, cu o adevărată pătrundere radiografică. Exemplară e, de pildă, identificarea frigidității morale, „resemnării agresive" și „sindromului personalist" pe care le trădează memorialistica lui Eugen Lovinescu. La G. Călinescu, iarăși, detectează excelent „viziunea-șarjă, teratologică, de pamfletar și de poet", imprimată *Istoriei literaturii române...* Și mai îndeaproape urmărește natura lui Tudor Arghezi cu lucrarea pe care a intitulat-o modest doar o „introducere" în opera poetului, dar reușește să fie harta fără cusur a acestui imens și derutant continent liric. Cît de mult îi plac criticului „moraliștii" rezultă și din volumul *Medalioane franceze ;* autorii la care se oprește cu delectare sînt : Montaigne, Pascal, Chamfort, Choderlos de Laclos, Stendhal. Observăm însă că, în același timp, o atracție egală asupra sa exercită memorialiștii și anecdotierii : Cardinalul de Retz, Tallemant des Réaux sau, printre contemporani, un bîrfitor reputat ca Paul Léautaud. Putem să constatăm aceasta chiar fără să mergem atît de departe. Șerban Cioculescu este un pasionat cotrobăitor de arhive, și investigațiile sale ne-au furnizat numeroase informații biografice inedite, foarte prețioase, despre I. L. Caragiale, înlăturînd totodată mulțimea legendelor pe care le-au pus în circulație privitor la ilustrul scriitor falsificatori nerușinați ca Octav Minar. Nu mai puțin scrupulos se arată cînd vorbește de ascendenții paharnicului Constandin Sion sau comentează *Arhondologia Moldovei.* E încîntat să prezinte o descoperire făcută răsfoind manuscrise vechi : „Întîia noastră comedie originală, *Sfatul Familiei" ;* pune mult suflet în a discuta exactitatea unor date sau fapte literare din trecut ; se ocupă de scrieri care pot constitui surse de documentare chiar dacă au autori mai obscuri : Vasile Ghergheli, Ion Voinescu, Artur Gorovei, George Panu, Vasile Bogrea, N. Vătămanu, Gr. Trancu-Iași etc. Și poeților contemporani (T. Arghezi, Ion Barbu, Adrian

Maniu, Ion Vinea) le identifică adesea debuturile prin diverse reviste dispărute, ca să schițeze apoi, pe cît e posibil, cronologia operei lor dincolo de anii adunării versurilor în volum. Apare aici o altă notă caracteristică a criticii lui Șerban Cioculescu. Nimeni dintre foiletoniștii vremii nu a avut, în accepția riguroasă a noțiunii, o vocație mai autentică de istoric literar ca el. N. Iorga se și mira cum unui asemenea amator pasionat de documente vechi poate să-i placă Arghezi. Singur printre confrații săi, Șerban Cioculescu vorbește cu mult respect despre Bogdan-Duică, atunci cînd acribia documentaristică a acestuia inspira mai curînd dispreț criticilor tineri ai vremii. O astfel de înclinație marcată îi dictează și rezervele serioase față de *Istoria literaturii române...* a lui G. Călinescu. Gustătorul fin de artă din Șerban Cioculescu găsește cartea „fermecătoare" ; ea îi „irită" însă la fiecare pagină optica istoristă, care, ultragiată, cheamă liste de imputări : Autorul „rezolvă în două-trei rînduri chestiuni foarte complicate, ca aceea a paternității *Învățăturilor* atribuite lui Neagoe Vodă Basarab". Nu-l interesează „chestiunile de izvoare" atîta vreme cît își permite să proiecteze analogiile în viitor, afirmînd că Antim Ivireanul face „pictură hogarthiană". Întîlnim nu puține „erori de cronologie" ; G. Călinescu cade în dese anacronisme, îl trimite pe Cantemir la opere de Voltaire netipărite ; găsește influențe din *Fătălăul* în *Nastratin Hogea la Isarlîk,* deși ultima poezie a apărut zece ani înaintea primei etc. Obiecțiile trădează mereu același pliu profesional : „procedarea" lui G. Călinescu e „nu numai anistorică, ci chiar antiistorică, a unui cercetător cu fața spre viitor". „În primul rînd, istoriograful trebuie să fie în stăpînirea unui mănunchi de antene sensibile, pentru fiecare din momentele literare succesive, spre a înregistra cu fidelitate evoluția gustului public și a gustului literar ; înainte de a aprecia, ca estet, ce s-a perimat, el e dator să arate ce anume opere au stăpînit conștiința literară a fiecărei epoci, prin ce secretă consonanță s-au impus publicului, cît a durat eficiența lor, cum au fructificat alte opere, creînd și întreținînd o serie sau o tradiție literară. E foarte interesantă, desigur, operația surprinderii unor note moderne în operele vechi, dar mai necesar este, istori-

cește, să știm prin ce anume note au fost actuale, în vremea lor, unele încercări literare astăzi învechite." Iată afirmate niște principii la care ar fi subscris și N. Iorga. „Perspectiva axiologică" se îngustează simțitor aici, după cîte putem constata. Dacă la G. Călinescu, criticul, vorbește mai ales prin istoricul literar, cu Șerban Cioculescu lucrurile stau invers. Stabilirea filiațiilor, înscrierea într-o serie, surprinderea evoluțiilor constituie părțile cele mai consistente ale foiletoanelor lui Șerban Cioculescu. Capitolele sale de istorie literară propriu-zisă au o mare concentrare, topesc relațiile biografice bogate și precise în schița portretului spiritual, întregit apoi de caracterizarea sintetică a operei principalilor noștri scriitori pașoptiști și postpașoptiști. Mentalitatea lor, confruntată cu ideologiile epocii, alcătuiește o latură deloc neglijată a analizei critice, condusă permanent, fără abateri, către analizarea contribuției fiecăruia dintre ei într-o evoluție. Judecățile estetice, chiar dacă suferă o relativizare istorică, nu-și tocesc ascuțișul, ba sînt pentru N. Filimon mai aspre ca oriunde. Merite speciale și-a cîștigat Șerban Cioculescu în fixarea adevăratei imagini a lui I. L. Caragiale, de a cărui figură fascinantă și operă sclipitoare n-a încetat să se ocupe toată viața. Biograful marelui nostru clasic a avut de biruit greutăți fără pereche. Risipindu-și o bună parte din verva lui drăcească în existența zilnică, „Nenea Iancu" a ținut, cît a trăit, pe scara socială un binecunoscut rol de imens succes public. Dar, care era, îndărătul măștii ajunse la o inegalată popularitate, adevărata fire a artistului genial și omului nelipsit de serioase scăderi morale ? Toate mărturiile, fiind suspecte de părtinire din capul locului, trebuiau încă o dată verificate, trecute printr-un examen critic ultrasever, sprijinite cu documente incontestabile. Se cereau spulberate reprezentările simpliste, idealizante sau denigrante, pe care I. L. Caragiale, mai mult ca oricare altul, le-a întreținut despre sine, printr-o vastă anecdotică, nu o dată apocrifă, dar foarte răspîndită. Șerban Cioculescu a izbutit aceasta. Nu prea i-a reușit însă, cum regreta Octav Șuluțiu, strîngerea sumedeniei de observații fine, pătrunzătoare și inedite, într-o unitate psihică vie. Absența acestei puteri însuflețitoare din carte răzbună reproșurile repetate aduse de biograf „criticii creatoare", cu ambiții „literare".

Îi datorăm, totuşi, lui Şerban Cioculescu aruncarea celor mai multe lumini în sufletul, nelipsit de ascunzişuri, al autorului *Scrisorii pierdute.* O carte recentă, *Caragialiana* (1974), conţine şi lunga serie a articolelor criticului referitoare la opera scriitorului şi devenite texte de referinţă indispensabile.

Stilul lui Şerban Cioculescu nu este „sec", „uscat", „neartistic", cum se grăbea să afirme acelaşi Octav Şuluţiu, fără să aibă nici un pic de dreptate. Deşi refuză în principiu a face concurenţă beletristicii, criticul scrie foarte bine, e savuros prin umorul „debutonat" cu care-şi corectează adesea aplecarea spre pedanterie erudită. „I s-au reproşat de curînd (lui N. Davidescu — n.n.) «ordinele» strecurate în mitologia mediteraniană. La rîndul nostru, vom atrage atenţia asupra greşelii din *Menestrelul Reginei,* care după o variată interpretare a «ştiinţei» sale şi a «meşteşugului» său vorbeşte anacronic de originea solară a poeziei. *(Evul mediu.)* În schimb, menestrelul de atîtea ştiutor cu prisosinţă nu spune nici un cuvînt despre caracterul curtean şi erotic al inspiraţiei sale. Menestrelul este puţin intelectualist şi chiar baudelaire-ian, ca N. Davidescu însuşi, cu preferinţe exotice pentru «chiparoşi şi lotuşi»."

În pasta verbală a lui Şerban Cioculescu, arhaismul, ca şi cuvîntul neaoş, mustos, dau mîna fără temeri sau suspiciuni neologismului fabricat cîteodată pe loc. Cucereşte şi maliţia francă, lăsată liberă, după precauţii protocolare zadarnice.

Tentat mai puţin să urmărească producţia beletristică, zi de zi, ca Perpessicius, Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu, **Vladimir Streinu** (Nicolae Iordache) a fost, totuşi, unul din reprezentanţii principali ai criticii noastre foiletonistice şi a contribuit într-o măsură considerabilă la cristalizarea conştiinţei literare interbelice.

Ceea ce numărul relativ redus al intervenţiilor sale nu acoperă ca *suprafaţă* e compensat prin *densitate.* În plus, faţă de confraţii lui, pe Vladimir Streinu îl caracterizează o aplecare specială către studiul poeziei şi un pronunţat „militantism estetic".

Lovinescu își amintește astfel apariția viitorului redactor al *Sburătorului*, prin 1929, atunci cînd i-a călcat întîia oară pragul : „Sul de fum ridicat de pe coșul casei în zările înalte ale primăverii, plop subțiratic cu foșnet perpetuu de frunze, cioban grigorescian răzimat în bîtă și profilat nesfîrșit pe fundul cerului albastru — cu ce aș fi putut asemăna pe tînărul ce mi-a intrat în birou acum vreo zece ani — beduin fără burnuz și cămilă sau tînăr prinț indian, smead, iluminat, drept ca un prapur, crezînd în poezia și în destinele ei ?“ (*Memorii*, II). Lovinescu fusese izbit din capul locului de două trăsături definitorii ale personalității lui Vladimir Streinu. Prima era armonia apollinică a înfățișării sale fizice, care — așa cum va constata curînd — coincidea perfect și cu o alcătuire psihică de „homo aestheticus“, nu mai puțin dăltuit sufletește după normele frumosului. Cealaltă a continuat să-i trădeze vocația intimă chiar după ce s-a consacrat criticii, întrucît Vladimir Streinu a rămas și atunci — susține Lovinescu — „poet, exclusiv poet, iremediabil poet“.

Născut în comuna Teiu din județul Argeș, în 1902, era fiul unui țăran care, datorită hărniciei, istețimii și anumitor împrejurări norocoase, a făcut la sfîrșitul întîiului război mondial o impresionantă avere. Ctitor de biserici și școli, în sat, oamenii îi spuneau „vodă“. Cine privește fotografia mamei criticului, în maramă, superbă ca o adevărată regină, înțelege cum a ajuns să se rafineze cu vremea, pînă la noblețe, o veche stirpă rurală, îngăduind descendentului ei să cultive o deosebită distincție intelectuală și să revendice totodată, nu fără îndreptățire, o cunoaștere intimă a sufletului țărănesc.

Vladimir Streinu a intrat în publicistică la o vîrstă foarte tînără, pe cînd era încă student al Facultății de litere și filozofie din București. E, astfel, secretar de redacție al revistei *Cugetul românesc*, între 1923 și 1924. Îl ajută pe Lovinescu să scoată a doua serie din *Sburătorul*, (1926—1927) ; colaborează la *Cetatea literară, Gîndirea, Adevărul literar și artistic, Contimporanul, Viața literară, Azi, România literară, Viața românească* și *Revista Fundațiilor Regale*. Militantismul estetic, pe care l-a profesat, poate fi surprins în chiar diagrama activității sale publi-

cistice. E alături de Lovinescu în faza „eroică“ a *Sburătorului*, luptînd pentru drepturile criticii la disocierea valorilor culturale. Cînd valul misticismului naționalist și ortodoxist începe să amenințe exercițiul liber al judecății estetice, scoate cu Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Tudor Șoimaru revista *Kalende* (1928—1929), unde încearcă să grupeze spiritele care puteau opune acestei primejdii o luciditate salutară. Nu rămîne impasibil nici la campania declanșată împotriva „literaturii imorale“ și intervine spre a-i apăra pe Arghezi și Rebreanu de acuzația că ar fi „pornografi“. Refuză apoi a se supune ultimatumului prin care D. Caracostea le cerea în 1941 criticilor „estetizanți“ să accepte imperativele „războiului sfînt“, părăsește împreună cu Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu *Revista Fundațiilor Regale* și reînvie *Kalendele*, seria 1943—1944, ca să-și poată exprima în continuare opiniile ostile tuturor formelor de intoleranță ideologică. După 23 August, o vreme, paginile publicațiilor i-au fost închise ; datorită atitudinilor identice, a împărtășit și el soarta prietenului său Șerban Cioculescu.

Dornic să obțină o calificare profesională superioară licenței în litere și filozofie, Vladimir Streinu a încercat să-și dea doctoratul la Sorbona, cu o teză originală asupra lui Rimbaud. Nu a reușit însă, fiind silit să se întoarcă în țară din Franța peste un an. Profesor de franceză, succesiv, la Găești, Pitești și București, și-a lărgit totuși mereu formația filologică prin studiu independent și călătorii, izbutind să cunoască bine, pe lîngă specialitatea sa, încă trei limbi europene — engleza, germana și italiana —, ca și literaturile lor. Doctoratul îl va trece abia după al doilea război mondial, în 1947, la Iași.

Sub titlul *Pagini de critică literară* îi apăruse în 1938 primul volum, care cuprindea o parte din foiletoanele publicate pînă atunci prin diverse reviste. O altă culegere, *Clasicii noștri* (1941), aduna studii consacrate lui Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă și Coșbuc. După reluarea activității critice, întreruptă mai mult de un deceniu, Vladimir Streinu colaborează la *Gazeta literară*, la *Luceafărul*, unde ține o rubrică permanentă botezată *Distinguo*, la *Amfiteatru* și *România literară*. În 1966, publică o vastă lucrare

despre *Versificația modernă*. Își retipărește, doi ani mai tîrziu, volumul *Pagini de critică literară*, sporindu-l cu încă unul, inedit. Al treilea, postum, îi va completa, în 1974, opera foiletonistică, la care vin să se adauge micromonografiile : *Calistrat Hogaș* (1969) și *Ion Creangă* (1971). A realizat de asemenea o inspirată versiune românească a lui *Hamlet* (1965), comentată cu o rară erudiție, precum și traducerea primelor două volume din marele ciclu proustian. În ultimii ani ai vieții, Vladimir Streinu a fost directorul Editurii pentru literatură universală și a ținut un curs de poezie la Universitatea din București. Membru titular al Academiei de Științe Sociale și Politice, a murit în 1971.

S-a făcut întîi cunoscut prin versurile publicate în revistele *Convorbiri literare*, *Sburătorul* și *Azi*. Îl găsim astfel figurînd printre autorii pe care-i reține *Antologia poeților de azi* a lui Zaharia Stancu, din 1934, iar Lovinescu va regreta — cum am văzut — că tînărul său discipol n-a stăruit în această direcție. Vladimir Streinu a neglijat să-și strîngă producția lirică în volum ; ea a apărut adunată laolaltă abia postum, sub titlul *Ritm imanent*, în 1971. Criticul n-a încetat însă niciodată să scrie poezii, chiar dacă o făcea arareori și la intervale de timp foarte mari. Versurile lui sînt rodul unei înzestrări evidente ; dintre criticii noștri, care au și o operă lirică, el este, poate, cel mai realizat ca poet. Nimic livresc nu aruncă umbra diletantismului peste strofele sale, chiar acolo unde referințele mitologice sau pur și simplu culturale intervin frecvent (*Diana*, *Geneză*, *La o Veneție*, *Cumpăna*, *Texte*). Un lirism intens inundă mereu expresia concentrată, dînd senzația fluenței și eleganței dezinvolte, pînă și construcțiilor verbale mai puțin obișnuite : „Drept logodnă, de pe ziduri, / Vers-inel astăzi ridic, / Între valuri, val eu însumi, / Ultim Doge venedic“ (*La o Veneție*).

Vladimir Streinu e un „mallarmé“-an, și nu puține versuri ale lui suferă torsiunile sintaxei barbiene : „La sudic promontoriu pletos de alge, unde / Mustea salin principiul lui Thales miletinul, / Inform scafandru merse adînc să cate-n unde / Broboanele de germeni cleioși ca-n gropniți vinul“ (*Geneză*). Poetul face parte, curios, din familia mînuitorilor acelui limbaj intelectualizat și ela-

borat, pe care criticul l-a denunțat ca sterilizator al lirismului. Mai direct spus, Vladimir Streinu e un ermetic și, poate, după Ion Barbu, primul inițiat serios în arta „esențializării" cuvîntului înaintea lui Dan Botta sau Simion Stolnicu. Dar o notă personală, foarte pronunțată, îl distinge net de toți reprezentanții „poeziei pure" la noi. El posedă un puternic instinct al naturii și acesta îi îngăduie să nu se abstractizeze prea mult niciodată. Mereu prezent, gustul eminescian al codrului plin de o viață colcăitoare, vegetală și animală, infuzează culoare, foșnet, frăgezime verbală versurilor lui Vladimir Streinu, îndulcindu-le tăietura geometrică cerebrală, cu inflexiuni înduioșate, șăgalnice sau melancolice. În *Aventură,* poetul nu face decît să istorisească, dramatizînd puțin lucrurile, „vrăjirea" aceasta, la care e supusă pe nesimțite arta sa. El se simte împins să bată iar „păduri de smoală", ca altădată, cînd marii fagi îi erau cei mai buni prieteni. Bărbat matur acum, „întors cu carte multă din multe acadèmii", poate, „fără milă, pe-o hîrtiuță-n zdrențe, / Se mistuie tot codrul în specii și esențe". Dar „imnul tainic al sevei unanime" îi neagă știința ; ostilitatea vioaie cu care codrul, prin puzderia viețuitoarelor sale, întîmpină spiritul reflexiv, umple rapid poemul de croială barbiană, voiculescianizîndu-l : „Și vrînd să-mi dea priceperi, din vîrfuri ca la teatru, / Mă fluieră mierla și granguri trei sau patru ; / Orăcăiau, cred, gaiți și-o țață gheonoaie, / Mă ocăra, a naibii, zic zău, din măruntaie ; / Chiar gît-julit, iabrașul, biet pui de bogdaproste, / Ardea să mă proclame «ce prost e, vai, ce prost e !»... / / Era să mai mă-ndemne din umbra mea păcatul, / Să-aștept, suflînd în spume, mistrețul, neîmpăcatul ? / Lovii cu-o zburătură buimacă abea o buză / De scorbură, prea plină de faguri să se-auză ! / Și cum de greu necazul stîrnit de nicăiurea, / Cu capul dat pe spate, în vînt, rîdea pădurea." *(Aventură).*

Poetul se consideră degenerat din regnul vegetal în starea umană : „O ! frații mei jugaștri, și paltini, și arini, / Mă simt greșit, tulpină umblînd în rădăcini, / / Trunchi înnodat sub drepții stejari, Prea Liniștiții, / Un strîmb eres în miezul acestei verzi justiții. / / Căzut din începuturi la omenească treaptă, / Mă nevoiesc zadarnic la firea voastră dreaptă." *(Temutul Vînător).*

Muza lui Vladimir Streinu e zeița codrilor : „Am văzut..., am văzut pe Diana ! / Eu ardeam în tufiș ca satirii : / Avea arc vibrător cum e-al lirii / Și tot arc vibrător și sprînceana ; / Luminos o vestea cornul lunii, / Tremurau sub arginturi alunii... / Ea era... era ea — năzdrăvana !" *(Diana.)*

Dragostea ideală îmbracă tot o înfățișare botanică ; e neclintirea cu care gorunul ține, îmbrățișată „în rădăcini", mlada de alun, crescută lîngă el *(Duplex)*. Piesa antologică a acestui lirism intelectual, salvat de la uscăciune, prin absorbția unor seve puternice pădurețe, e *Moment cinegetic*. Astralul și teluricul fuzionează aici sub magia actului nimrodian, convertit el însuși într-o explozie de pură frenezie naturistă : „Dar n-apucai oțele a-ntinde prin frunzișe, / că fulgeră o fugă sub corni-cărămizie ; / Pe dîmburi și muscèle, de unde nu se știe, / Norod de vulpi aprinse, cînd drept și cînd piezișe, / Gonea — și, ca tutunul, va trebui să spui că / O ginte mai măruntă, din jder sau nevăstuică, / Tălăzuia o mare de curgeri, argiloasă. / / Cuprins de îmbulzeala făpturilor de iască, / Văzui cum seara, urma, le vrea să tăinuiască / Și-atunci, în anotimpul prea galben de pucioasă, / Trăgînd mai la-ndemînă grea pungă cu alice, / Ochii buimac în toamnă întunecimi complice / / Și-am slobozit din țeavă pe ceruri, arzător, / Un Orion și șapte-opt Cloști cu puii lor." *(Moment cinegetic)*.

Către poezie se îndreaptă și principalul interes al criticului care i-a acordat mereu liricii o atenție specială. Vladimir Streinu obișnuiește să recenzeze volume retrospective de versuri, ceea ce îi permite să treacă în revistă o mare parte din producția unui autor, să arate care e formula lui și ce roade a dat. De asemenea studii cuprinzătoare s-au bucurat : G. Bacovia, Al. Philippide, V. Voiculescu și Adrian Maniu. Despre Arghezi a vorbit iarăși în repetate rînduri ; s-a oprit apoi de cîteva ori asupra lui Ion Pillat și Lucian Blaga. Dintre poeții cei mai însemnați ai epocii, de Ion Barbu, singurul cu care a polemizat, s-a ocupat doar în treacăt. Nu i-a ignorat apoi pe : N. Davidescu, Ion Vinea, George Gregorian, Otilia Cazimir, Camil Baltazar, Aron Cotruș, N. Crevedia, D. Ciurezu, George Lesnea, Simion Stolnicu, Dan Botta, Emil Gulian, Mihai Beniuc, Dragoș Vrînceanu ș.a. Antenele foarte sensibile

la tot ce se întîmpla în cîmpul poeziei l-au ajutat să poată detecta, înaintea multor altora, vocile cu un timbru inedit, ivite către sfîrşitul deceniului al IV-lea (Virgil Gheorghiu, Emil Botta) sau curînd după război (Constant Tonegaru, Mircea Popovici). Le-a consacrat în anii din urmă pagini de comentariu comprehensiv şi lui Şt. Aug. Doinaş, Marin Sorescu şi Ion Alexandru.

Articole scrise de Vladimir Streinu pe marginea prozei au un caracter mult mai disparat şi întîmplător. Sadoveanu e adus o dată în discuţie cu o carte nesemnificativă, *Cazul Eugeniţei Costea*, apoi, cu primele povestiri din volumul I al ediţiei *Opere* (F. R.) şi ultima oară, exclusiv cu cărţile publicate după 23 august 1944. Rebreanu apare doar în rolul ingrat de autor al debilului roman *Amîndoi*. De Ionel Teodoreanu ni se vorbeşte iarăşi în legătură cu nişte scrieri obosite, *Fundacul Varlaamului* şi *Prăvale-Baba*; Felix Aderca e raportat la o lucrare obscură din 1912, *Personalitatea*. Foarte puţini dintre romancierii vremii figurează în *Paginile de critică literară* ale lui Vladimir Streinu cu titluri mai reprezentative : Hortensia Papadat-Bengescu (*Logodnicul* şi *Rădăcini*) ; Gib Mihăescu (*Donna Alba*), Anton Holban (*Ioana*). Numele şi operele de prozatori reţinute sînt, în majoritatea cazurilor accidentale : Dem Theodorescu (*Robul*), Mihail Sebastian (*Accidentul*), Ioachim Botez (*Însemnările unui belfer*), C. Coravu (*Conacul blestemelor*), Ticu Archip (*Soarele negru*), Cella Delavrancea (*Vraja*). De o prezentare a întregii creaţii are parte numai Mateiu Caragiale. Chiar şi în semnalarea talentelor noi, ieşite din comun, criticul pare să aibă aici mai puţin „flair", de vreme ce se opreşte la Radu Tudoran şi Sorana Gurian, dar nu-l remarcă pe Blecher.

Despre poeţi, Vladimir Streinu a spus şi cele mai multe lucruri care s-au impus prin fineţea lor. Aşa e caracterizarea lui Arghezi drept „geniu verbal". La fel, sublinierea „sentimentului horaţian" din care-şi trage Ion Pillat substanţa lirică. De nu mai puţină fineţe dă dovadă observarea alunecării liricii religioase voiculesciene către „experienţa valéry-stă". Lui îi datorăm practic valorificarea formelor de umor liric, fantast şi galant, sub semnul căruia au răsărit, după Emil Botta, întreaga pleiadă a poeţilor

„kalendiști" : Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Mircea Popovici, Gh. Chivu ș.a.

Cînd comentează volume de versuri, Vladimir Streinu e în elementul său. Foiletoanele criticului dau imediat senzația, în asemenea cazuri, că sînt scrise de un adevărat cunoscător al poeziei moderne, cum nu am avut altul, cu excepția lui Perpessicius. Vladimir Streinu i-a citit și răscitit pe Poe, Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud. Ne apare însă familiarizat și cu Whitman, Claudel, Rilke, Valéry, Francis Jammes, Apollinaire sau Max Jacob. Doar față de suprarealiști rămîne opac, considerîndu-i promotorii unei școli „neliterare". Trimiterile denotă la el sentimentul exact al înrudirilor, simțit dinăuntru, și nu născocit de apropieri superficiale, diletante. Paralelismele, niciodată vagi sau gratuite, țintesc mereu să izoleze „nota diferențială" a unui talent. Bacovia — ni se arată — a pornit „din latura de plictis urban, de concepție materialistă a vieții și de macabru a poeziei lui Baudelaire", dar a urmat o cale inversă, nu înălțarea către spirit, ci „demiterea" acestuia completă și „căderea în mineral". Comparația devine repede revelatoare și reușește să lumineze foarte viu toată surprinzătoarea structură involutivă a liricii „plumbului", permițîndu-i criticului să scrie : „După cunoștința noastră, în nici o literatură n-am mai dat peste un poet atît de original în substanță și poetică și atît de puternic reflexiv, fără să reușească adesea să articuleze nici versul deplin".

Arghezi a suferit influențe mallarmé-ene — susține Vladimir Streinu. Afirmația, neacceptabilă lesne, o demonstrează însă stringent, scoțînd în evidență, iarăși, cu ochiul cunoscătorului, similitudinile pe care le prezintă „tulburarea sintaxei" la ambii poeți. Aceeași precizie o are stabilirea modelelor lui Adrian Maniu în tinerețe : Rimbaud, Tristan Corbière și Jules Laforgue. Nici aici operația nu constituie un exercițiu van de erudiție, ci lămurește natura spiritului „frondeur", „antiacademic" al autorului versurilor și prozelor ireverențioase din *Noua revistă română* și *Seara*. Stăpînirea îndeaproape a materiei l-a făcut pe Vladimir Streinu să se poată pronunța asupra evoluției poeziei românești către sfîrșitul deceniu-

lui al IV-lea, cu o neegalată competență. Privitor la proză, a emis rareori judecăți de ansamblu, cum ar fi aceea prin care-și mărturisește preferința pentru „romanul roman“, sinteză între epicul pur și analiza psihologică minuțioasă. A remarcat și combătut în schimb fenomenul subțierii pînă aproape de secare a vînei lirice sub efectul „cerebrizării“. „Perspectivele intelectuale — constata criticul — înlocuiesc (...) trăirea în emoție a poetului, reliefurile concrete de exprimare se preschimbă în suprafețe metalice, puțina viață a percepției se recomandă versului în schimbul intuiției, iar conștiința de mijloace artistice, «luciditatea», cum se zice, face pe fiecare să-și compună o artă poetică. Dar „lirismul abstract — ținea să precizeze —, la dreptul vorbind, este antilirism, simplu exercițiu de înot pe uscat“ *(O perspectivă asupra poeziei noastre actuale)*. De aceea, a salutat și încurajat resuscitarea emotivității și fanteziei, părăsirea limbajului sucit, oracular și căutarea iar a muzicii în exprimarea cît mai simplă și directă. Demersurile lui au avut în vedere totodată și o eliberare a poeziei tinere de „robia modelelor“. „Lirica noastră — avea să observe Vladimir Streinu — a gravitat din 1920 pînă prin 1935 în jurul cîtorva formule pe care le-au descoperit Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Adrian Maniu și Ion Pillat. Influențele exercitate de ei n-au fost însă egale ; Arghezi întîi și Ion Barbu apoi au făcut să se simtă mai apăsător jugul unei „duble imitații“. După 1935, criticul zărea începutul emancipării tinerilor poeți de această tutelă, prin Virgil Gheorghiu și Emil Botta. Totodată surprindea un nou proces salutar de sincronizare a liricii noastre cu sensibilitatea modernă. Toxinele lui Edgar Poe reapăreau acum, filtrate prin șirul poeților francezi de după Apollinaire ; această undă de umor liric inedit Vladimir Streinu a observat-o primul.

Militantismul estetic al criticului izvorăște tot din fascinația pe care a exercitat-o asupra lui poezia. A reuși să-și reprezinte cîtuși de puțin, mai exact, natura ei insesizabilă a fost principala țintă a strădaniilor sale — ne mărturisește foarte franc : „Despre cercetarea critică a lui Tudor Vianu asupra poetului cu șapte lacăte Ion Barbu, ca despre orice altă lucrare de aceeași natură — spune — am dorit să scriu dintr-un sentiment de veche și nesatis-

făcută pîndă vînătorească în ceea ce privește făptura sălbatică a poeziei. (...) Cînd o simțeam, totdeauna neîmblînzită, înarmîndu-mă cu cele mai complicate prevederi, căutam să-i astup fugile cu ocoluri, ale căror lungimi de cerc le reduceam riguros pînă ce vînatul, fie că fulgera prin tufărișul inextricabil, fie că, în centrul calculat al trudnicei încercuiri, constatam că lăsase lăcomiei omenești — cum, nu știu, — culcușul cald, cu mirosul tare al trupului dispărut." „În fața unei cărți de critică a poeziei — declară altădată —, am avut întotdeauna o nestăpînită curiozitate să aflu cît mai curînd puterea criticului de a aproxima farmecul poetic, de a circumscrie natura poetului comentat..."

Dificultatea actului îl întărîtă pe Vladimir Streinu, trezindu-i gustul reflecției teoretice : „Poate că — ajunge să declare — aceasta este condiția poeziei, de a scăpa ca un iepure printre picioarele vînătorului". Dar asemenea gînduri, în loc să-i descurajeze curiozitatea pentru precizările estetice, dimpotrivă, i-o incită, împingîndu-l să exclame : „A încerca să explici inexplicabilul, a nu ceda nihilismului cotropitor ce rezultă din modestele mijloace ale inteligenței, iată dramatismul îndeletnicirii de critic literar" *(Lucian Boz, „Cartea cu poeți")*.

Vladimir Streinu simte astfel nevoia de a se întreba care e calea cea mai dreaptă pentru a ajunge „în punctul nuclear al creației" — cum spune el. Ne conduce aici ancheta istorică ? Greu să credem, „deoarece nimic nu explică întîmplarea că în același complex spiritual de civilizație și cultură pot trăi doi scriitori care, deși pătrunși de un mediu identic, se manifestă totuși în chipuri deosebite." Atunci critica psihologică ne poate fi cumva mai de folos ?... Da, s-ar părea, fiindcă își îndreaptă atenția către personalitatea creatoare însăși. Totuși, și aici, anumite întrebări rămîn fără răspuns : „prin ce anume ne-am explica ciudata întîmplare că aceeași structură sufletească alimentează opere de valoare inegală, la un același scriitor ? Pentru care rațiune aceeași categorie morală devine stavilă la alt scriitor ? De ce nu putem confunda pulsul intim de realitate al unui cap de operă cu psihologia autorului ?" Nici faimoasa „faculté maîtresse" a lui Taine nu explică într-un chip satisfăcător

originalitatea creatoare. Unicitatea personalității artistice pare să rezulte tot dintr-o reprezentare mecanicistă a funcționării talentului. Pentru psihologia modernă, bergsoniană, acolo unde ne-am aștepta să găsim o singură categorie de calități, descoperim practic „dublete", completări ale însușirilor prin „carențe nutritive", proprii alcătuirilor sufletești „concrete", vii *(Problema criticii literare)*.

Foiletonistul se simte obligat să întreprindă dese incursiuni în cîmpul esteticii din dorința de a izola harul poetic și a-l caracteriza cît mai precis. Demersul reclamă un examen teoretic riguros, care să risipească mai întîi orice iluzii întreținute cu privire la atingerea acestei ținte pe căi neadecvate, sociologice sau psihologice.

Pornind de la Maiorescu și trecînd prin Poe, Mallarmé și Valéry, Vladimir Streinu caută chiar să desprindă un concept modern al poeziei, rezultat din tensiunea spre absolut și travaliul calculat, ingineresc, asupra limbajului *(Tradiția conceptului modern de poezie)*. Socotește ambiția introducerii „spiritului de metodă" în critica literară o manie profesorală, dar cochetează tot timpul cu teoria *(Critica și metoda)*. Militantismul lui estetic constă mai ales în grija de a nu lăsa să treacă necombătută vreuna din numeroasele confuzii pe care le iscă mereu neglijarea specificului artistic. A-l acuza pe I.L. Caragiale de „neaderență" la spiritul românesc înseamnă să-ți asumi, ca N. Davidescu, o asemenea vină gravă *(N. Davidescu și controversa Caragiale)*. Obsesia „funcțională" sfîrșește prin a te expune ridicolului. E cazul lui D. Caracostea, care a dat drept exemplu de exponent al liricii chemate să ilustreze adeziunea la cerințele regimului antonescian un poet comunist, pe Mihai Beniuc *(Poezia socială și aventura criticii funcționale : M. Beniuc)*. Concepția politică naționalistă și îngust tradiționalistă a *Istoriei literaturii române* de D. Murărașu atrage fatal minimalizarea scriitorilor cu orientare modernistă. Acțiunea unui astfel de manual asupra tinerilor poate fi numai „falsificarea" educației lor intelectuale.

Foarte manierat de obicei, Vladimir Streinu devine brusc inclement și mușcător atunci cînd ripostează la presiunile extraestetice asupra criticii. O hotărîre „ne-

roadă" împiedică generațiile de școlari să cunoască maiestuoasele frumuseți argheziene din volumul *Ce-ai cu mine, vîntule?* „Manualele liceienilor noștri au fost închise în fața harului de către oameni fără har." *Rodica* este o „mizerabilă poezie" și a o propune admirației elevilor în clasă e o adevărată stupiditate. „Tremuricii" nu pot să-și împace vocațiile lor misticoide cu originile noastre latine. „Cronicarul a mințit: nu de la Rîm, ci de la Crîm ne tragem." D. Caracostea, acel „fumegos profesor de literatură, monumental și savant simulacru de competență", dă „ucazuri" prin care criticii *Revistei Fundațiilor Regale* sînt concediați public, sub „pretexte politice exprese".

Vladimir Streinu este departe de a fi un „estet". El apasă cu atîta insistență pe specificul valorilor artistice mai mult prin reacție la ingerințele brutale, extraliterare ale epocii, bîntuite de furibunde fanatisme ideologice. Altfel, natură echilibrată, criticul nu agreează excesele de orice fel, inclusiv în direcția puristă: „Mallarmé — scrie el — a ambiționat să rupă poezia, infuzîndu-i reci azururi, de orice atingere cu pămîntul, dar a plătit paradoxul acesta cu geniul său, căruia, după ce l-a golit de conținutul firesc, s-a văzut nevoit să-i dea întrebuințarea derizorie din *Vers de Circonstance*"; „În stare pură, poezia, ca și aurul, devine neîntrebuințabilă: inaptă la formă, la artă deci, la ceea ce își împlinește rotunjimile numai pe rezistența aliajului"; „orice frumusețe în condiția ei constitutivă este să fie impură"; „Poeții tineri actuali (...), făcînd din problema materialului unica problemă de estetică a poeziei, «purificînd» adică poezia (...), ni se înfățișează drept coborîtori din porumbielul naiv care, în exemplul unui filozof, era pus să creadă că, lipsind aerul, va putea zbura în toată voia".

Dacă e contra cenzurării literaturii pe motive morale, nu gustă nici transformarea ei într-o zonă neîngrădită de exhibiționism sexual și o spune răspicat: „Erotomania unor scriitori contemporani țintește atît de încordat la dispoziția cititorului cea mai ușor de ațîțat, că merge pînă la descrierea cazurilor enorme. Nu am citit de curînd, într-un roman reportaj, abjecta întîmplare cu împerecherea cîinească între un bărbat și o femeie, urmată de

separarea clinică? Cine ar putea spune, dintre întîmplare şi povestirea ei, ce este mai ignobil?"

Ţine să-şi exprime rezervele şi faţă de transformarea „autenticităţii" în criteriu estetic suprem. Ne întoarcem astfel la Boileau, care şi el cerea doar atît: fidelitatea faţă de adevăr. Căutînd cu orice preţ autenticitatea, romancierii contemporani ajung să filmeze „haosul funcţional al conştiinţei în monoloage nepunctate" şi să producă opere de tipul acelui „ilizibil *Ulysses*" — nu se sfieşte să scrie Vladimir Streinu. Apărător al îndrăznelilor poetice, aruncă însă întrebarea prevăzătoare: „sînt ei toţi noii artişti frondeuri; dar sînt şi toţi noii frondeuri artişti"? În ciuda simpatiei pentru autorii moderni, îi repugnă tendinţele lor extremiste şi contestă suprarealismului calitatea de curent literar.

Interesul pentru poezie şi unghiul pronunţat estetic al cercetării disting în egală măsură studiile consacrate de Vladimir Streinu clasicilor noştri. E grăitoare, de pildă, partea pe care şi-a ales să o trateze în *Istoria literaturii române moderne* (1944), scrise împreună cu Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu. Secţiunea respectivă se intitulează *Estetismul* şi cuprinde capitolele: *I. Sensuri lirice acoperite; II. Orientarea estetizantă; III. Alexandru Al. Macedonski; IV. Reviste comilitone pînă la 1900; V. Primii poeţi moderni. Nevroticii.* În *Clasicii noştri* se lasă surprinse preocupări analoage. La Maiorescu sînt urmărite foarte amănunţit apropierile între ideile sale despre poezie şi cele ale lui E.A. Poe. Avem astfel surpriza să descoperim în criticul român un nebănuit întrevăzător al cîtorva principii estetice pe care vor jura mai tîrziu „modernii". Cu Eminescu în mînă, Vladimir Streinu face o strălucită demonstraţie a obscurităţii fundamentale, proprie tuturor marilor poeţi, şi ne dă totodată o lecţie de felul cum trebuie citit „luceafărul" liricii noastre, spre a-şi dezvălui adîncimile ameţitoare. Odobescu e prezentat drept acelaşi eseist delectabil din *Pseudokinegetikos* şi în studiile arheologice. Dacă vrem să-i gustăm savoarea artistică adevărată, trebuie să abandonăm definitiv prejudecăţile didactice care-l împart în om de ştiinţă şi scriitor. De Creangă, simte îndemnul să se apropie tot sub latura esteticului, părăsind odată veşnicile consideraţii

biografice sau etnologice, repetate la orice aniversare a lui. Humuleşteanul e Homerul nostru. Greşim, iarăşi, văzînd în Coşbuc un poet al ţărănimii, cînd el a creat o poezie cîmpenească, idilică, menită să dea mai ales orăşenilor sentimentul unei plăcute „vacanţe rupestre". Şi în Hogaş sîntem chemaţi să recunoaştem pe un autor contemporan şi, înrudit, ca natură, cu Odobescu.

Din studiile lui Vladimir Streinu despre scriitorii noştri mai vechi, se schiţează treptat imaginea unui clasicism românesc, tîrziu, dar autentic, corespunzător în substanţă termenului. Ideea o regăsim la G. Călinescu, extinsă şi asupra folclorului, văzut ca o mare şcoală de impersonalizare paremiologică pentru literatura noastră cultă. Vladimir Streinu lega această înclinaţie spontană spre clasicism de o predispoziţie etnică, lansînd formula unui „aesthesis carpato-dunărean". (Clasicismul, formă specifică de participare românească la literatura universală.) Dacă teza e discutabilă, gustul statuar grec stăpîneşte, în schimb, sigur, foiletoanele criticului. Vladimir Streinu îşi sculptează în ele ideile, revenind asupra lor, cu cizelări răbdătoare de daltă, pînă la o aduce la o claritate atică. Partizan al limpezimii, pe rubrica lui din *Luceafărul,* a aşezat, nu fără rost, titlul : *Distinguo.* Cînd cîteodată alunecă în preţiozităţi („aspect acromatopsic", „experienţă cerebristă", „făptură centimană", „mit hyperic", „gesticulaţie rurigenă", „amintire rigvedică", „lirism gimnozofic", „ochi carbunculari" etc.), e tot din grija de a fi mereu elegant, lucru care îi reuşeşte aproape totdeauna.

Dintre cei mai harnici cronicari literari ai epocii face parte **Octav Şuluţiu,** născut în 1909 la Bucureşti, dar transilvănean de origine, prin familia tatălui. Foiletonist aplicat, a comentat, ca Perpessicius, aproape întreaga producţie editorială a anilor 1929—1949. Condei prompt, gata a răspunde oricînd solicitărilor redacţionale, a semnat enorm de multe recenzii în numeroase publicaţii cunoscute : *Ultima oră, Vremea, Rampa, Viaţa literară, Facla, Azi, Reporter, România literară* (seria I şi a II-a), *Revista Fundaţiilor Regale, Pagini literare, Gîndirea, Kalende,*

Universul literar, Viaţa românească, Naţiunea, fiind nelipsit pe lîngă ele din aproape toate cele ardelene : *Familia, Gînd românesc, Tribuna, Abecedar, Meşterul Manole* ş.a. Ca şi Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu, Octav Şuluţiu a fost profesor de liceu la Focşani, Oradea, Braşov şi Bucureşti. A murit tînăr, în 1949, de pe urma unei congestii cerebrale, consecinţă, probabil, şi a epuizării nervoase, fiindcă nu s-a cruţat muncind pentru a-şi spori veniturile foarte modeste. I-a lipsit timpul să scrie studii mai vaste, aşa cum intenţiona. Unul, *Introducere în poezia lui G. Coşbuc,* a rămas în manuscris şi a apărut postum (1970). A apucat să-şi strîngă în volum doar o foarte mică parte din foiletoane sub titlul *Pe margini de cărţi* (1938). Altă culegere, care trebuia să se cheme *Poeţi şi poezie,* n-a mai văzut lumina tiparului, din cauza războiului. A publicat însă două romane : *Ambigen* (1935) şi *Mîntuire* (1943), precum şi o monografie a oraşului Braşov (1937).

Ca şi Pompiliu Constantinescu, Octav Şuluţiu a acceptat, fără bovarisme, să fie cronicar literar. El a încercat chiar să teoretizeze ideea că foiletonistica este o activitate specială, neconfundabilă cu critica propriu-zisă. Aceasta din urmă, fiind chemată să ierarhizeze operele şi autorii, sub raportul valorii, are nevoie neapărat de un anume recul în timp. Cronicii literare, după Octav Şuluţiu, îi revine sarcina, mai puţin dificilă, să informeze publicul despre ultimele noutăţi apărute. Accentul cade, cum se vede, pe urmărirea producţiei scriitoriceşti curente. Cronicarului literar i se cer, însă, ca şi criticului, „bună-credinţă, cinste intelectuală, simţ moral, înainte de orice". E subliniată, aşadar, în spiritul lui Eugen Lovinescu, nevoia indispensabilă de probitate în această îndeletnicire. Octav Şuluţiu şi-a manifestat, nu o dată, revolta împotriva degradării informaţiei în reclamă plătită : „azi, între cincizeci de critici, dacă sînt zece, făcîndu-şi meseria ca salahori ai inteligenţei ; ceilalţi 40 sînt escroci odioşi în slujba editurilor..." *(Pro domo).* Relaţiile amicale, clemenţa, amabilităţile nu trebuie, iarăşi, să tulbure opera de informaţie corectă. Perpessicius, „om de rară cultură", e blamat pentru că foiletonul lui a devenit „un panteon de glorii mincinoase". „Filantropia acestui inte-

lectual fin se putea manifesta în orice altă parte decît în critică." *(Ibid.)*

Şuluţiu, care a făcut şi el parte din „Gruparea criticilor literari români", preconizează, ca şi Şerban Cioculescu, o critică „axiologică", preocupată, în primul rînd, să formuleze aprecieri răspicate şi să le susţină cu argumente obiective. De aceea, se ridică împotriva „scepticismului postbelic", cauzator al „anarhiei valorilor spirituale". Deşi l-a înţepat mereu pe Mihail Dragomirescu, fiindcă a avut ambiţia să creeze o „critică ştiinţifică", Şuluţiu are o neîndoioasă înclinaţie spre dogmatism. Cum nu şi-o ascunde, ba, dimpotrivă, o mărturiseşte deschis, ea conferă atitudinii lui o notă proprie. Lovinescu, „singurul critic român după Maiorescu", poartă marea vină de a fi lansat teoria mutaţiei valorilor estetice, făcînd astfel posibil, printr-un „relativism exagerat", „negativismul" unui Eugen Ionescu, „cap logic, dar aplicat numai la sofisme". Şuluţiu nu gustă „neseriozitatea". „În cultură, în creaţie, în critică — scrie el —, trebuie o atitudine de gravitate, care, dacă sub unghiul de vedere al metafizicii absolute, poate fi puţin ridicolă şi deplasată, din punctul de vedere însă al societăţii e singura posibilă" *(Ibid.)*. Nostalgia criteriilor imuabile îl împinge să facă răspunzător mai ales *impresionismul* de răspîndirea diletantismului în cîmpul judecării literaturii : „Un critic fără gust nu se poate concepe. În critică, totul începe de la gust. Dar nu se termină cu gustul ! Tocmai pentru că gustul variază de la om la om. Cum poate fi stabilizat gustul ? Printr-o sistemă de principii bine stabilite care să îngrădească gustul, făcînd din el un factor comun al tuturor gusturilor individuale. Impresionismul însă, prin sprijinirea criticii pe gust şi numai pe gust (...), a permis intrarea în critică a tuturor nechemaţilor." Vinovat e şi pentru a fi vrut să concureze literatura. Prin această ambiţie deşartă i-a dat „încă o lovitură" criticii, îndemnînd pe slujitorii ei „să urmărească frumosul în loc să urmărească adevărul" *(Ibid.)*.

Octav Şuluţiu reclamă în judecata de valoare nişte „postulate" care „*trebuie* recunoscute" (ş.a.). „Sînt convins — nu ezită să afirme el — că fără dogmatism critica este

imposibilă, şi pentru acceptarea dogmatismului e necesară o anumită violenţă." „Preconizez o critică dogmatică." *(Ibid.)* Şuluţiu se fereşte de a fi învinuit că doreşte o „aplicare rigidă a unor legi apriorice". „Dogmatismul" lui s-ar rezuma la „verificarea operei prin propriile intenţii ale autorului şi prin acele criterii, care au fost găsite valabile pentru orice creaţie de pînă astăzi" *(Ibid.)*. Criticul nu are o pregătire estetică serioasă ; ca urmare, îşi închipuie că recomandă altceva decît M. Dragomirescu atunci cînd substituie „capodoperelor", „operele consacrate", din studiul cărora urmează a fi extrase criteriile „foarte largi", aplicabile operelor noi, lăsînd în judecată şi „acel imponderabil care totdeauna rămîne insesizabil şi fără de care nu se poate înţelege opera" *(Ibid.)*.

Practic, Octav Şuluţiu îşi mărgineşte „dogmatismul" la o formulare adesea sentenţioasă, casantă, a judecăţii de valoare, sprijinind-o pe invocarea unor principii, socotite irecuzabile : *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi e apreciată drept o carte „francamente catastrofală", „ratată fără posibilitate de recurs". „Şi nu din cauză că n-ar fi un roman. Nu numai că nu e roman, dar nu e nimic." *Stînci fulgerate* de Al. Philippide reprezintă „o tristă nerealizare formală", un volum „total neizbutit, cu stîngăcii şi giumbuşlucuri, cu acuzate influenţe din T. Arghezi, Ion Minulescu, Demostene Botez şi chiar din Ion Barbu — cel din *Joc secund* —, cu care totuşi poetul n-are nici o afinitate". La originea eşecului stă — ni se spune ritos — „o oscilare între interiorizare şi exteriorizare, o risipire a lirismului, fără posibilităţi de conturare şi doar cu sclipiri frumoase de imagini". În *Domnişoara Cristina*, Mircea Eliade „a dus prea departe «realistizarea» fantasticului (ierte-mi-se termenul !). El a vrut să reducă fantasticul la proporţiile realului, să facă din el, deci, un element al vieţii de fiecare zi, dar a exagerat. Pentru că lipsind sensul acestui fantastic, neacceptîndu-l deci ca pe ceva estetic verosimil, nu putem accepta nici limita pînă unde şi-a dus autorul fantasticul." *Mite* este o creaţie „deplin realizată", fiindcă în ea Eminescu „trăieşte". Dar, cînd, în *Bălăuca,* timiditatea lui sexuală, „inhibitivă", devine comportare „somnambulică", romanul îşi pierde complet „verosimilitatea psihologică", chiar dacă are merite „epice"

superioare. Şerban Cioculescu „nu l-a intuit pe Caragiale, ci l-a înţeles, nu l-a simţit, ci l-a observat, fărîmiţîndu-l şi prezentîndu-ni-l ca într-un tablou futurist, unde ochiul e făcut sub genunchi, buricul în cot, piciorul sub umăr şi capul sub talpa piciorului".

Din tonul peremptoriu rezultă stridenţele foiletonisticii lui Octav Şuluţiu. El „e mai totdeauna cu un portativ prea sus, atît în tăgăduire, cît şi în afirmare" — cum notează spiritual Şerban Cioculescu. Romanele *Concert din muzică de Bach* şi *Drum ascuns* sînt „cele mai mari din literatura română". Ambele nu pot să primească aprecierea meritată, cîtă vreme publicul nostru, „insuficient dezvăţat de conflictele ţărăneşti cu miros de opincă şi pocnete de pistoale haiduceşti", „n-a reuşit încă să se înalţe în gustul său decît pînă la nivelul infest al pornografiilor cociste". *Lina* e cea mai bună carte în proză a lui Arghezi, bineînţeles cu *Cimitirul Buna-Vestire*. „G. Călinescu a cunoscut tribulaţii atît de variate, încît fundamentul moral i s-a zdruncinat apreciabil. Inteligenţa şi vasta cultură ce posedă nu se mai pot aplica de aci înainte decît în domeniile valorilor inactuale, deoarece faţă de cele actuale a făcut atîtea compromisuri, a arătat un atît de suveran dispreţ faţă de critica periodică, încît nu o mai poate face fără a fi pedepsit prin neîncrederea intelectualilor." „Romancierul *Medelenilor* a rămas la punctul de plecare ca un maratonist care ar alerga toată cursa pe loc, fără să se deplaseze nici înainte, nici în jurul său, nici cu un metru, ci călcînd pămîntul asiduu cu picioarele în acelaşi punct."

Contribuie la senzaţia stridenţei şi stilul „zvîcnit", cu prea dese ţîşniri orale, al lui Octav Şuluţiu, cum iarăşi remarca foarte exact Şerban Cioculescu : „Poezia *Creion*, Arghezi a stricat-o crezînd c-o îndreaptă", în „Ediţia definitivă". Minulescu are atitudinea cuiva care-ţi spune degajat „una bună". După ce rezumă subiectul romanului *Ioana* de Anton Holban, cronicarul notează : „Parcă văd mutra lectorului român : cum, numai atît ?" — şi adaogă sarcastic : „Ei, da, numai atît !" Tonul familiar coboară cîteodată chiar la ironii groase, de un haz ciobănesc : „Şerban Cioculescu a dinamitat stînca tare a ceea ce trebuia să fie viaţa lui Caragiale, pentru a descoperi o... pu-

tinică de lapte acru !" Altfel, Octav Şuluţiu are grijă să facă dogmatismul său destul de elastic. Faptul că a combătut eroarea criticilor de a voi neapărat să scrie frumos nu-l împiedică să elogieze formulările metaforice fericite ale lui Vladimir Streinu şi să le citeze copios. Teoretic, găseşte că „autenticitatea" se opune „esteticului", dar se numără printre cei mai comprehensivi interpreţi ai literaturii confesive, bazate pe experienţa de viaţă, „trăită" nemijlocit, îi plac : Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, M. Blecher şi scrie el însuşi un excelent roman-jurnal, *Ambigen*. Are o arie de receptivitate critică întinsă, neînchisă la vreo tendinţă artistică. Îi gustă pe Pillat şi Adrian Maniu ; în acelaşi timp, nutreşte o mare admiraţie pentru Blaga şi se lasă cucerit, dintre tineri, mai ales de Eugen Jebeleanu, care practica, la data respectivă, o poezie ermetică, dificilă. Preţuieşte literatura analitică (prozatorii lui preferaţi sînt H. P.-Bengescu, Gib Mihăescu, Camil Petrescu, Anton Holban) ; admiră totodată mulţimea tipurilor omeneşti, cărora o carte ca *Enigma Otiliei* reuşeşte să le insufle viaţă şi scrie una din cele mai entuziaste cronici cînd Ion Marin Sadoveanu publică romanul *Sfîrşit de veac în Bucureşti*.

Deşi nu prea are darul caracterizărilor sintetice expresive şi-şi redactează cam neglijent foiletoanele, Octav Şuluţiu aduce adesea observaţii cu totul remarcabile în surprinderea individualităţilor artistice. Pamfletul arghezian e definit ingenios prin „sadismul" autorului. „Satira lui (...) e ca ferăstrăul tocit cu care călăul s-ar încăpăţîna şi s-ar strădui să reteze capul victimei, bucurîndu-se de zvîrcolirile ei neputincioase. Ochiul lui T. Arghezi însuşi e deformator tocmai din sadism... el nu face simple caricaturi, adică exagerări ale realităţii, ci monştri, adică realizări ale unei fantezii perverse." Demnă de reţinut e apoi inteligenta subliniere a rolului tăcerii la Blaga. Bine prinsă apare şi arta lui Minulescu de a-şi „juca" monologurile lirice. „Poetul povesteşte mereu ceva, dar acest *ceva* are importanţă nu prin ceea ce este, ci prin gestul teribil şi vantard al poetului care ia atitudine, ironizează, şarjează, priveşte tragicul cu aer de şagă şi afectează a nu da nici o importanţă la nimic."

Şuluţiu a surprins mai bine ca oricine factura particulară a analizei lui Anton Holban. Romancierul „îşi priveşte sentimentele cu ochii minţii, le descompune şurub cu şurub ca pe mecanisme, le trece sub lentila măritoare a microscopului inteligenţei. El îşi obiectivează inteligenţa prin sentimentele analizate. Analiza lui e de ordin strict raţional (există şi o analiză afectivă). Anton Holban nu e un romantic, ci un clasic. Iar zbuciumul său este tortura inteligenţei care asistă la dezastrul provocat de sentiment în sufletul său."

Foiletoanele lui Octav Şuluţiu se mai disting şi prin altceva. Semnatarul lor făgăduieşte să ţină seama de criteriul „etnic" şi „metafizic", pe lîngă cel „estetic". „Noi pornim de la «ideea» că, — preciza el — dacă ai talent, eşti obligat să-l pui în slujba neamului tău." Pragmatic, în această direcţie, cum se vede, cronicarul a evitat exclusivismul xenofob, tratînd fără prejudecăţi cărţile autorilor alogeni ca origine. Nu a opus rezistenţă literaturii care insista prea puţin pe coloritul local (*Rădăcini*, de H. P.-Bengescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust*, de Camil Petrescu, *Ioana*, de A. Holban, *Întîmplări în irealitatea imediată*, de Blecher, *Oraşul cu salcîmi*, de M. Sebastian), dar a tresărit plăcut impresionat acolo unde putea descoperi note expresive ale specificului naţional (Pavel Dan, *Urcan bătrînul*). A scris chiar un studiu despre *Transilvania pe linia constantelor sufletului românesc* (*R.F.R.*, nr. 12, 1940). „Criteriul metafizic" îl înţelegea în modul următor : „Cu cît un scriitor va face să vibreze mai mult coarda intimă a sentimentului cosmic sau pe acela al morţii, cu atît opera capătă mai mult din acea valoare absolută către care tinde" (*Pro domo*). Ideea, oricît ar fi de ceţoasă, îngăduia totuşi să transpară prin ea înclinaţia către iraţionalism a generaţiei criticului. Octav Şuluţiu a şi dat o atenţie mai mare decît alţi cronicari literari unor scriitori care erau colegii săi de vîrstă : Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Pavel Dan, Eugen Jebeleanu, Petru Comarnescu, Const. Noica, Dan Botta, Eugen Ionescu etc., plăcîndu-i să fie socotit un critic al „tinerilor". E sensibilă la el o receptivitate sporită faţă de literatura „abisală" a vremii.

A și îmbogățit-o, dealtfel, cu un roman „dostoievskian“ : *Mîntuire*. Foiletonistul a găsit adăpost în multe reviste din provincie. Aceasta l-a determinat să se aplece mai stăruitor asupra producției literare regionale, în special ardelenești. Șuluțiu e unul dintre puținii critici care au recenzat o groază de autori obscuri (Const. Cojan, N. Papatanasiu, George Ionescu, Petre Tertia, N. Cantonieru, G. G. Rafiroiu, Sever Stoica, I. Focșeneanu, Vintilă Horia, Ion Ichim, C. Constante, Florica Mumularu, Gr. Popiti, Sera Furpa, Victor Aron, Mihail Chirnoagă, Constantin Micu, Teodor Scarlat, V. Spiridonică, Const. Salcia, Ion Pogan, Ionel Neamtzu, Ladmiss Andreescu, Doctor Copelius, Gh. Tulbure, Șt. I. George, George Petcu ș.a.). Faptul nu l-a avantajat, deoarece caducitatea multora din scrierile analizate s-a transmis fatal și comentariului lor. Oricum însă, numai această foiletonistică ne furnizează informații asupra anumitor cărți, ignorate complet de alți cronicari. Luîndu-ne după *Poezia lui G. Coșbuc*, Șuluțiu n-a pierdut nimic nelăsîndu-și timp pentru lucrări istorico-literare de oarecare amploare. Studiul e școlăresc, căznit și abundă în locuri comune.

Criticul al cărui scris nu prea trădează virtuți artistice e cu totul surprinzător ca romancier. Citită azi, după Beckett, literatura „autenticității“ și „experienței“ de acum patru decenii supără tocmai prin slabul ei curaj confesiv. Rareori, sau aproape deloc, campionii absolutei „sincerități“ îndrăznesc să-și mărturisească mizeriile fiziologice, eșecurile erotice și în general momentele umilitoare ale existenței. Romanul *Ambigen* e, spre meritul lui, lipsit de asemenea orgolii ascunse. Naratorul, Di, un oarecare funcționar pe la o direcție obscură și vag poet, ne împărtășește carențele sale intime, fără nici o abținere. Ascultăm o confesiune interesantă, mai ales prin curajul cu care vorbitorul își recunoaște alcătuirea sufletească deficientă. Di, conform teoriei lui Weinberg, este un bărbat numai anatomic, fiindcă are, pe jumătate, o psihologie de femeie. Nu poate lua astfel niciodată inițiativa actului erotic ; așteaptă să fie „cucerit“ de partenerele sale. Comportările lui descurajează, pe rînd, toate fetele de care se îndrăgostește, sofisticata Ata, distinsa Judith și copilă-

roasa Eveline. Succes are doar la Elina, o prostituată cu instincte virile, dominatoare, atrasă de dînsul tocmai din aceste motive. Romanul e istoria falimentelor amoroase ale lui Di, care sfîrşeşte prin a se resemna. Confiscat de Elina, se căsătoreşte cu ea şi devine un întreţinut docil. Publicarea iniţială a romanului sub formă de foileton în săptămînalul *Vremea* a provocat scandal. Cînd s-a aflat şi că autorul e profesor de liceu (toată lumea discuta „cazul Dinescu", al celor trei elevi care făptuiseră o crimă), unele voci au cerut să fie destituit imediat. La apariţia în volum, Octav Şuluţiu a adăugat textului o postfaţă, intitulată : *Paragraf pentru o eventuală istorie a gîndirii româneşti.* Aici, cu un remarcabil spirit dialectic, denunţă confuziile diverselor spirite puritane, pornite a curăţa literatura noastră de „imoralitate". Dar şi fără inteligenta apărare a criticului, la simpla lectură, romanul se dovedeşte a nu avea nimic „pornografic". E analiza unui „caz", excelent condusă, cu o putere de incizie deosebită. Folosirea formulei confesive, puţin şocantă, se justifică prin însăşi firea eroului, care, vorbind despre sine, are prilejul cel mai bun să-şi ilustreze natura dublă. Cartea schiţează şi cîteva reuşite portrete de femei, prin iubirile lui Di.

Celălalt roman, *Mîntuire,* părăsind formula confesivă pentru creaţia obiectivă, are ambiţii superioare să prezinte motivarea unui act dostoievskian de preluare a vinei altuia, cu scop „salvator", şi să dobîndească astfel o perspectivă „metafizică". Pe subprefectul Leontin Martinescu, ins cu o existenţă provincială plicticoasă, fără orizont, îl obsedează şirul crimelor bestiale săvîrşite asupra mai multor femei, de la o vreme. Prin coincidenţe stranii, se află de fiecare dată în apropierea locurilor unde operează sinistrul maniac sexual. Ba, lucru şi mai tulburător, acesta pare să aibă un nume cu aceleaşi iniţiale ca al său : L.M. Intrigat, cum poate fi cineva atît de inuman, eroul încearcă să-l înţeleagă pe asasin şi ajunge să-i trăiască mental experienţa abisală. Aşa are revelaţia că sadicul omorîtor trece prin grele căinţi, dar nu găseşte curajul să-şi recunoască păcatele şi să le ispăşească. În consecinţă, cuprins de o iluminare mistică,

Leontin Martinescu face dînsul acest gest, se dă drept făptuitorul crimelor, convins că astfel autorul lor adevărat, răscolit sufletește, se va simți răscumpărat moral și va înceta să mai ucidă. Disecția unui suflet torturat de obsesii e remarcabilă, deși intriga, prea aranjată, nu dobîndește destulă verosimilitate, iar logica etică a actului se susține greu. Mai interesant, pe linia literaturii unui Gib Mihăescu, admirat de Șuluțiu, ar fi fost ca Leontin Martinescu să-și recunoască la sfîrșit crimele proprii, săvîrșite sub furii demențiale inconștiente și să găsească „mîntuirii" sale o asemenea cale ciudată.

CRITICA UNIVERSITARĂ

TUDOR VIANU ● D. CARACOSTEA ● AL. DIMA

Într-un foileton despre *Critica universitară,* Pompiliu Constantinescu făcea observația că exercițiul ei propriu-zis începe la noi abia după război. Aceasta ar părea greu de crezut ; Maiorescu și apoi Iorga, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu și Ovid Densusianu au fost toți profesori universitari. Dar activitatea la catedrele pe care le-au ocupat — remarcă Pompiliu Constantinescu — se prezenta ca un accident în cariera lor de critici ; toți militau pentru anumite idealuri exclusiviste, așa că nu dădeau deloc impresia că slujesc anumite discipline oficiale, ci mai degrabă tendințele din evoluția vie a literaturii. Ei au fost prea legați de grupările scriitoricești ale vremii și ideologiile lor, au coborît în arenă și au susținut aprinse dispute polemice. „Critica universitară“ presupune însă — cum subliniază Pompiliu Constantinescu — o anume neutralitate a spiritului, o tendință de orientare printre idei generale, o erudiție și un contact mai direct cu discipline speciale.

Abia **Tudor Vianu** ar întruni în scrisul său aceste însușiri. Vocația lui spre un asemenea tip de exegeză a literaturii s-a manifestat din primele sale intervenții publicistice. Deținător al „cronicii ideilor“ la *Sburătorul,* încetează să o mai susțină din nr. 27 (1919), motivîndu-și hotărîrea printr-o impresionantă scrisoare, adresată directorului revistei. Cauza e o criză de conștiință, o îndoială morală asupra îndreptățirii actului critic : „Cronica mea era gata și eram mulțumit — notează el. Deși totdeauna, călăuzit de un bun instinct, am simțit și am căutat să ocolesc primejdia ce există în profesiune, de data aceasta

mă uitam. Mă simţeam mulţumit. S-a petrecut atunci o bruscă întoarcere în gîndurile mele către mine, o reurcare a unui vechi fond de ingenuitate, nu ştiu ce amestec de fericit primitivism şi noutate a conştiinţei. Cronica despre care vă vorbesc era o încercare despre cîteva chestiuni actuale în sfera literaturii. Printre unele cuvinte bune se găseau destule rele privitoare la cîţiva oameni cunoscuţi şi necunoscuţi. Cu alte cuvinte, pornind de la anumite date şi comparîndu-le cu anumite credinţe ale mele, formulam judecăţi. Eram cinstit şi poate eram în dreptul meu s-o fac... Oricum, în clipa despre care vă vorbesc, m-am simţit clătinat în tăria mea şi temelia dreptului meu am simţit-o foarte şubredă. Trăiam o clipă rară. Două idei se disociau : ideea de faptă şi ideea de răsplată. Munca şi preţuirea sa..." Ezitarea o provoacă un val de simpatie pentru năzuinţa dezinteresată, care şi atunci cînd nu atinge rezultatele sperate e stimabilă în sine, pentru că sub raport moral dă măsura omului. „Munca îşi ajunge sieşi şi prezenţa visului motivează absurdul şi chiar hidosul." „M-am întrebat în clipa de a vorbi despre oameni — mărturiseşte Tudor Vianu — cine îmi dă dreptul de a o face şi dacă prezenţa umanităţii nu-mi ajunge".

Inclinîndu-se în faţa scrupulului etic, Eugen Lovinescu lua apărarea criticii : „Respectăm munca, dar n-o preţuim decît în rezultate — răspundea el. Să ne aplecăm... asupra lor cu pietate şi umanitate. Să le căutăm." Dar — adăuga Lovinescu — „ar fi anormal ca o muncă să se piardă în sforţări cu totul inutile. Iată datoria criticei pozitive : imens cîmp de investigaţie cu ajutorul lanternei simpatiei." De aceea — îi răspundea lui Tudor Vianu —, „nu cred în defecţia d-tale de la datorie. Vei reveni la brazda pe care o începi şi pe care eu o sfîrşesc poate." Prevederea avea să se adeverească, Tudor Vianu îşi va relua îndeletnicirea de critic cu o mare rîvnă care stă la originea numeroaselor sale lucrări. Momentul de cumpănă anticipează însă caracterul lor : opere născute din nevoia înţelegerii şi explicării, exegeze cu vast orizont teoretic, sprijinite pe o solidă argumentare filozofică, menite să reducă la minimum coeficientul subiectiv şi să dea judecăţii un temei raţional cît mai sigur. La aceasta au

contribuit deopotrivă atît pregătirea intelectuală, cît şi structura sufletească a criticului.

Tudor Vianu s-a bucurat de un contact timpuriu cu universul ştiinţei şi al culturii. Născut în 1897, fiu de medic, a primit o educaţie îngrijită. În casa părintească din Giurgiu, unde profesa tatăl său, s-a obişnuit, de mic — aşa cum mărturiseşte —, să răsfoiască tomuri compacte şi să contemple planşe anatomice, sub privegherea orbitelor vide ale craniului instalat pe bibliotecă. „O lungă şi intensă activitate medicală, cu griji care nu respectau orele mesei, cu alarma în timpul nopţii, cu tăceri care trebuiau să respecte ceasurile de studii sau confesiunile şoptite în cabinetul de consultaţii — spune el — a format atmosfera morală a copilăriei mele. Aerul respirat atunci a influenţat adînc alcătuirea mea. Sentimentul grav şi tainic al vieţii, deprinderea analizei, iubirea de exactitate în toate operaţiunile intelectuale sînt feluri de a fi pe care le atribui acestor îndepărtate sugestii ale copilăriei." (*Tribuna medicală,* nr. 4—5, 1935, apud I. Biberi : *Tudor Vianu* [1966].) Biblioteca mamei cuprindea peste o mie de volume, clasici germani : Goethe, Heine, Grillparzer, şi romancieri francezi contemporani ; în casa mobilată cu gust se găseau numeroase obiecte de artă ; tatăl iubea florile şi-i plăcea în timpul liber să cultive diverse specii de trandafiri ; părinţii făceau dese călătorii în străinătate, luîndu-i şi pe copii. Încă din primele clase ale gimnaziului din Giurgiu, Tudor Vianu se împrieteneşte cu Dan Barbilian (Ion Barbu) şi Simon Bayer. Amiciţia acestor spirite, puţin comune, creează între ele un climat de emulaţie intelectuală. Tinerii elevi citesc cărţi grele, îşi comunică impresiile de lectură, susţin lungi dezbateri contradictorii cu subiect teoretic ; colegii îi poreclesc în derîndere „filozofii". O nemărginită curiozitate pentru tot ce e fapt de cultură îl stăpîneşte pe Tudor Vianu şi la Bucureşti, unde-şi face liceul. Descoperirea literaturilor clasice, de care îl vor apropia lecţiile lui Hildebrand Frollo, o va socoti evenimentul cel mai însemnat din adolescenţa sa. Pasiunea lecturii se conjugă la el cu o atracţie puternică pentru poezie. Frecventează, o vreme, cenaclul lui Macedonski (a fost chiar cîteva luni redactorul *Literatorului,* seria 1918) ; publică

versuri simboliste în *Vieața nouă* și *Flacăra*; urmează totodată cursurile facultăților de drept și filozofie ale Universității din București. Obținerea licenței, îndată după război, în 1920, o considera însă doar o etapă a pregătirii sale. Pleacă, de aceea, în străinătate spre a-și lărgi și adînci cunoștințele. După doi ani petrecuți la Viena, unde audiază cursuri de estetică literară și de istoria artelor expusă în maniera lui Wölfflin, înregistrează interesul crescînd pentru teoriile freudiene, cutreieră muzeele, urmărește expozițiile și spectacolele (e momentul înfloririi mișcării expresioniste), îl cunoaște pe Lucian Blaga și-i cîștigă prietenia, renunță să studieze sistematic psihologia, așa cum îl sfătuise Rădulescu-Motru, și se îndreaptă către Tübingen, decis să dea frîu liber unor preocupări filozofice mai intime. Aici își ia, în 1924, doctoratul cu lucrarea: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik (Problema valorii în poetica lui Schiller).* Anii pe care Tudor Vianu îi va trăi la Tübingen vor marca în mod decisiv formația sa spirituală. În vechiul orășel universitar german, îl învăluie și-l fascinează o atmosferă saturată de intelectualitate. Sălile de cursuri îi avuseseră ca studenți pe Hegel și pe Schelling. În Aulă predase altădată Theodor Visher. Acum, Tudor Vianu are prilejul să-i asculte pe Erich Adickes, filozof panteist, editorul operei postume a lui Kant, pe Constantin Ritter, care adusese metode filologice noi în lucrarea de datare a dialogurilor platoniciene, pe Kretzschmer, inițiatorul unor clasificări caracterologice inedite după natura somatică, și mai ales pe Karl Groos, cunoscut pentru lucrările sale asupra artei concepute ca joc. În biblioteca universității descoperă voluptatea erudiției fără margini: „Mă îmbăt de cultură — scrie el. Vreau să desfund toate izvoarele istoriei gîndirii și ale literaturii, ale artelor și ale vechilor religii. Curiozitatea germană pentru toate creațiile spirituale ale omenirii este neistovită." (*Jurnal,* 1961.) Peisajul romantic — cu silueta pitorească a morii bătrîne de pe malul rîului Neckar, cu dealurile verzi din jur, cu aleile de platani îmbietoare la lungi plimbări meditative, cu turnul în care-și petrecuse Hölderlin ultima parte a vieții, cînd mintea i se rătăcise — îi va impregna sufletul,

constituind un cadru parcă destinat anume uceniciei umanistice.

Orientarea universitară a filozofiei germane în acea perioadă va configura liniile mari ale gîndirii lui Tudor Vianu. Într-o revelatoare confesiune, intitulată *Idei trăite* (*V. r.*, nr. 4, 1958), el arată că anii săi de studii au coincis cu încrucişarea a două principale direcţii către care se îndrepta mişcarea de idei europeană. Prima, cu idealismul postkantian, tindea spre o psihologizare a filozofiei. Întrucît sistemele lui Fichte, Hegel şi Schelling aveau în centrul lor conştiinţa activă care se realizează pe sine, ajungînd să-şi simtă propria-i interioritate şi creînd lumea, spiritul deveni obiectul central de cercetare. Cum el e de fapt o realitate sufletească, începu să fie studiat ca atare. În consecinţă, logica, estetica, morala, teoria cunoaşterii se *psihologizează.*

Cealaltă direcţie, consecinţă a pozitivismului, face sensibilă insuficienţa observării simplei conştiinţe individuale. Fenomenele sufleteşti complexe şi superioare care apar în creaţiile culturii — limba, religia, morala, arta — nu puteau fi explicate decît prin viaţa colectivităţilor umane. Se naşte astfel ideea conştiinţei sociale înţeleasă ca o realitate obiectivă, un lucru, *res*, capabil să conducă, să limiteze individul şi chiar să-i opună o puternică rezistenţă. Cercetările în această direcţie cîştigă tot mai mult teren ; ele tind cu o egală energie să *sociologizeze* filozofia.

Ambele curente impun pe primul plan al interesului reflecţiei problema culturii şi a istoriei. Cum rezultă din demersurile mai noi ale gîndirii, ele se condiţionează. „Faptul istoric se precizează ca fapt de cultură, ca o realitate care conţine sau stă în legătură cu o valoare a culturii.“ Avînd, pe de altă parte, un caracter pronunţat individual, el nu poate fi cercetat cu metoda generalizatoare a ştiinţelor naturii. Nişte distincţii importante sînt reclamate aici. „Cum vor fi studiate ştiinţele spiritului sau ale culturii ? Cum trebuie să înţelegem valoarea ? Iată două întrebări care — scrie Tudor Vianu — au urmărit insistent pe cei ce au studiat filozofia în jurul primului război mondial.“ (*Idei trăite.*)

În privința istoriei, încercările pozitiviste s-au mulțumit să stabilească succesiunea, *seria* faptelor din diferite domenii ale culturii, economice, drept, morală, religie, literatură, artă, filozofie, fără a reuși să scoată la iveală legăturile lor interne. Ca răspuns acestei lacune s-a născut tendința, pe care o va ilustra mai cu seamă Dilthey, de a căuta *structurile spirituale* ale diferitelor epoci. Așa a apărut interesul pentru problemele de tipologie și morfologie a culturilor, la ordinea zilei în universitatea germană, pe vremea cînd Tudor Vianu își făcea studiile.

„În ce privește ideea de valoare — spune el —, psihologismul și sociologismul contemporan nu puteau produce decît înțelegerea valorii ca reflexul azvîrlit peste lucruri de tendințele individuale sau sociale care se îndreaptă către ele. Dar pe calea acestor explicări nu se putea trece dincolo de relativismul și scepticismul etic și estetic, căci tendințele și interesele omenești găsindu-se în permanentă schimbare, valorile n-ar avea mai multă stabilitate decît acestea. Ne găseam deci într-un moment asemănător cu acel al sofismului antic."

Nevoia depășirii lui se afirmă imperioasă. O reacție împotriva relativismului își croiește drum în filozofia secolului al XX-lea, și Blaga crede cam tot pe atunci că această tendință pronunțată anunță un nou „eon dogmatic". Gîndirea se simte împinsă să caute o valoare superioară și stabilă la originea oricărei axiologii. Pe fondul unui asemenea îndemn, tendința de a o descoperi în *viață,* ca Nietzsche, cîștigă teren. Tudor Vianu mărturisește că s-a simțit și el atras de „lebens-filosofia" germană a timpului. Pentru Nietzsche a păstrat multă vreme o mare admirație. „Incisivitatea aforismelor sale — scrie el —, facultatea lui de a surprinde actul de viață și voință ascuns în toate formele culturii, pornirea lui romantică de a urca pînă la originile cele mai îndepărtate ale civilizației îmi produceau un fel de beție intelectuală. Mă cufundam apoi în elanul vital al lui Bergson, părîndu-mi-se că sesizez factorul cel mai adînc al creației în natură." *(Ibid.)*

Prilejuindu-i asimilarea temeinică a marilor sisteme metafizice clasice, anii petrecuți în Germania îl îndreaptă, așadar, către cîteva teme de reflecție specială. Pornit de la interesul profund pentru faptul artistic (să nu uităm

începuturile sale poetice, simpatia vie arătată picturii, muzicii, teatrului), spiritul lui se concentrează asupra disociaţiilor şi sintezelor esteticii. Acestea îl aduc în faţa problemelor valorii şi ale filozofiei culturii. Aşa ajunge să se mişte într-o zonă a ideilor mai noi pe care ele le-au suscitat : curentul simpatiei (Einfühlung) prin Volkelt, Lipps şi Groos, rolul principiul abstracţiei (Abstraktion), după Worringer, structurările tipologice propuse de Dilthey şi Spranger, izolările fenomenologice ale unor Hemman şi Geiger, analizele formale wölfflin-iene, ipotezele ficţionaliste, diferitele teorii asupra naturii valorilor (Simmel, Rickert, R. Müller Freienfels, Scheler sau N. Hartmann).

Revenit în ţară, Tudor Vianu e chemat să predea estetica la Facultatea de litere din Bucureşti, iar din 1929, să ţină şi un curs, avînd ca obiect filozofia culturii. Desfăşoară în acelaşi timp şi o intensă activitate publicistică. Semnează studii şi articole în *Revista de filozofie, Revista pentru ştiinţe şi reforme sociale, Viaţa românească, Gîndirea, Mişcarea literară, Universul literar, Revista Fundaţiilor Regale* etc., dă la iveală numeroase lucrări. Aşa cum observa Pompiliu Constantinescu, între opera lui şi activitatea didactică universitară, nu există nici o ruptură. Profesorul păstrează în prelegerile sale o strictă ţinută academică. De la Maiorescu, nimeni n-a izbutit să imprime mai bine ca el cursurilor pe care le preda un aer aulic. Înnoite frecvent, substanţiale, de o înaltă calitate pedagogică şi de o formă desăvîrşită, cu o informaţie bogată, adusă la zi, acestea excludeau orice improvizaţie. Vorbitorul, foarte atent la înfăţişarea exterioară, îngrijit îmbrăcat, purtînd totdeauna guler scrobit, ajutat şi de o mare expresivitate a figurii, fruntea înaltă, privirea scînteietoare, arcul nărilor puternic desenat, comisura buzelor uşor întoarsă în jos, bărbia lată, statura masivă, impozantă, fără a fi prea înaltă, îşi interzicea gesturile. Numai licărul ochilor, ridicarea unghiului sprîncenelor, sau, din cînd în cînd, un zîmbet interiorizat îi subliniau expunerea.

Neabdicînd niciodată de la austeritatea aceasta universitară, prelegerile lui Tudor Vianu au fost însă deschise faptelor literare şi artistice noi. Profesorul nu rămînea izolat de mişcarea vie culturală, oprindu-se doar la epocile clasice. Operele autorilor contemporani, Sadoveanu, Ar-

ghezi, Blaga, Rebreanu, Barbu, îi serveau adesea drept exemple. La fel, esteticianul, criticul și istoricul literar nu pierdea în scrierile sale pliul profesoral. Colaborînd la diverse reviste, Tudor Vianu a evitat orice partizanat și a păstrat acea „neutralitate“ de care vorbea Pompiliu Constantinescu. De Lovinescu l-a legat o statornică stimă. A reușit să aibă relații bune deopotrivă cu grupul *Gîndirii* și cu cel al *Vieții românești*. În intervențiile sale literare a adus de asemeni, permanent, perspectiva ideilor generale. S-a simțit îndeosebi atras către lucrări de sinteză sau explicative, dar n-a disprețuit și analizele concrete pe obiect. „Am aspirat totdeauna — scrie el — către o zare mai întinsă, m-a însuflețit tendința de a plasa diferitele teme ale studiului în totalitatea care le putea cuprinde în chip firesc. Am căutat să combat în mine însumi și în alții îngustimea privirii, lipsa de perspectivă, dar pentru acest motiv nu m-am simțit mai puțin obligat de a îmbogăți baza de fapte a generalizărilor și de a perfecționa metodele de observație. Am încercat să folosesc tot ceea ce a adus pozitivismul în domeniul stăpînirii faptelor, dar în același timp să-l depășesc printr-o cuprindere mai largă a lor. Aceasta a fost una din tendințele devenite mai limpezi pentru mine în cursul cercetării.“ *(Idei trăite.)*

Opera lui Tudor Vianu cuprinde, prin urmare, o serie de lucrări cu obiect precumpănitor teoretic. Chiar teza sa de doctorat, *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924), prezenta acest caracter. Plecînd de la distincția pe care poetul german o stabilea între poezia *naivă* și *sentimentală*, autorul insista asupra modului cum se făcea valorificarea estetică în tratatul studiat. Schiller — remarca el — a folosit o ipoteză fictivă de tipul celor pe care Vaihinger, în *Philosophie des Als Ob*, le semnalase ca proprii tuturor științelor. Vechea dispută, dacă anticii sînt superiori sau inferiori modernilor, nu mai interesa aici. În formulele lor poetice deosebite, Schiller era înclinat să descopere două atitudini umane, pe care le conțin toate culturile. Același punct de plecare îl are și lucrarea *Dualismul artei* (1926). Vianu urmărește însă acum încercările mai noi de a stabili diviziuni tipologice între creatori. Începînd cu subîmpărțirea nietzscheiană („apollinic“ și „dionisiac“), trecînd prin

clasificările pe care le fac Worringer, în funcție de „inconștientul metafizic" („simpatie" și „abstracție"), Spengler, pe criteriul culturilor văzute ca organisme, Dilthey și Spengler, W. Stern și Müller-Freienfels, din perspectiva psihologiei structurale și diferențiale, în sfîrșit, Wölfflin, cu metode pozitivist critice, Tudor Vianu luminează polaritatea acestor tentative. Un șir de fine disociații pregătitoare pentru atacarea temelor respective într-o cercetare amplă de sinteză conține volumul *Arta și frumosul* (1931). Lucrarea aceasta va fi *Estetica*, ale cărei două volume apar succesiv în 1934 și 1936. Rodul cursurilor ținute îndelungă vreme de Tudor Vianu, ea constituie un tratat admirabil sistematizat al problemelor disciplinei respective. Prima lucrare de o asemenea anvergură la noi, *Estetica* procedează printr-o fixare preliminară a obiectului asupra căruia se va aplica. Distingînd frumosul artistic de cel natural, planul expunerii are în vedere o idee centrală. Aspectele pe care urmează a le examina trebuie să țină seama de natura complexă a obiectului, avînd în vedere *autonomia* și totodată *eteronomia* artei. Cercetarea e obligată, în consecință, să răspundă la patru grupuri de probleme diferite. Primul privește definirea valorii estetice. Al doilea se referă la întruparea acesteia într-un anumit bun tangibil, prin urmare trebuie să lămurească ce este opera de artă și care sînt momentele ei constitutive. O a treia serie de probleme rezulta din alt fapt. Operele de artă sînt produsul unei activități speciale, creatoare. Particularitățile ei se cer așadar stabilite și examinate îndeaproape. În sfîrșit, ultimul grup de probleme apare în procesul receptării artei și se cuvine la rîndul său cercetat. Cum vedem, tratatul lui Tudor Vianu e conceput astfel încît să nu scape nici unul din aspectele principale ale fenomenului estetic. Această îmbrățișare completă a obiectului se impune ca absolut necesară, fiindcă lăsarea la o parte a oricărei din laturile indicate riscă să-l deformeze și să-i altereze specificitatea. În problema valorii, de pildă, înregistrăm foarte puternic autonomia artei. Dar în momentele ei constitutive, în actul creației și în cel al receptării, îi constatăm, la fel de viu, eteronomia. Nici metodele de cercetare în estetică — precizează Tudor Vianu — nu pot

fi unitare. Dacă analizele fenomenologice ne ajută să surprindem esenţa artei, ele ne împiedică să observăm raporturile acesteia cu întreaga realitate din care prinde fiinţă şi asupra căreia acţionează. Cercetarea adecvată reclamă şi alte metode, stabilirea tipurilor estetice, compararea operelor, contemplarea, descrierea şi chiar fixarea unor norme. Efortul de a integra construcţiei teoretice cuceririle mai noi ale ştiinţei străbate întreaga lucrare. După Croce, Vianu este unul din puţinii esteticieni care a realizat o asemenea sinteză, caracterizată printr-o tendinţă pronunţată de depăşire a poziţiilor kantiene. Organizarea riguroasă şi perfect închegată a expunerii, claritatea argumentării, bogăţia, varietatea şi proprietatea exemplelor, fineţea analizelor, obiectivitatea şi spiritul critic în prezentarea diverselor teze conferă o valoare exemplară acestui tratat.

Estetica lui Tudor Vianu aduce o concepţie înaintată asupra artei, văzută ca o formă a muncii. În actul producerii frumosului, aceasta din urmă îşi dobîndeşte — după gînditorul român — perfecţiunea. Orice muncă tinde către desăvîrşirea artei şi reuşeşte să o realizeze, adesea parţial. Ceea ce făureşte obiectul admiraţiei estetice îşi atinge integral ţinta, şi „sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios". Fără să o spună, concepţia generală pe care *Estetica* o schiţează, deşi rămîne încă debitoare idealismului filozofic, conţine latent ideea că arta în realizările ei majore izbuteşte să înfrîngă alienarea muncii, redîndu-i omului totalitatea, esenţa sa umană nemutilată.

În cîmpul preocupărilor teoretice ale lui Tudor Vianu au intrat firesc şi problemele axiologiei. Ele l-au reţinut încă din prima lucrare, care era o „Wertungsproblem", au însoţit continuu studiile sale estetice şi au constituit obiectul unei comunicări făcute la al IX-lea Congres internaţional de filozofie din Paris, în 1937, intitulată „Originea şi valabilitatea valorilor". Adîncindu-se şi precizîndu-se, aceste preocupări au născut o carte consacrată lor exclusiv ; ea alcătuieşte practic un adevărat compendiu de axiologie şi ne îngăduie să cunoaştem la ce convingeri a ajuns Tudor Vianu meditînd asupra problemelor respec-

tive. Ca şi comunicarea din 1937, volumul *Introducere în teoria valorilor* (1942) nu se arată satisfăcut nici cu soluţiile relativiste, nici cu cele autonomiste. Autorul supune unei critici pătrunzătoare atît tendinţele şcolii psihologice (Döring, Ehrenfels, Lalande, Müller-Freienfels), de a reduce valorile la sentimentul satisfacerii anumitor dorinţe, cît şi încercările de a le atribui o esenţă absolută, obiectivă (Scheler, Hartmann). Vianu semnalează o confuzie care împinge aici soluţiile la false simetrii. Ea priveşte distincţia între „originea" şi „valabilitatea valorilor". Înlăturarea acestei confuzii ar deschide poziţiilor radical opuse drumul unei concilieri pe care gîndirea sa o vede posibilă. Astfel, a admite că valorile au o provenienţă exterioară constituie o sferă sui-generis, nu implică neapărat a susţine că ele au o valabilitate absolută pentru orice spirit. Primind-o, asimilînd-o, introducînd-o în unitatea lui, adaptînd-o la conţinuturile anterioare şi la scopurile sale prezente, aceasta îi poate foarte bine altera fiinţa, subiectivizînd-o, astfel încît să-i apară ca o nevoie individuală intimă. De asemeni, faptul că valorile ar apărea în conştiinţa noastră nu le interzice să capete o valabilitate obiectivă. „Dorim cu atît mai multă forţă un bun, cu cît ştim că este dorit de mai multă lume, iar lipsa lui o resimţim cu atît mai dureroasă, cu cît ne convingem că există puţini oameni care să nu-l posede." Valorile culturii, apoi, sînt de neconceput ca avînd o valabilitate strict individuală. Chiar dacă ele ar avea o origine subiectivă, pînă la urmă se constituie ca date obiective. După Vianu, valoarea este „expresia unei anumite posibilităţi, a posibilităţii unei adaptări satisfăcătoare între lucruri şi conştiinţă. Cine resimte o valoare realizează această adaptare. Cine o doreşte încearcă s-o realizeze. Cine n-o doreşte și n-o resimte n-a realizat-o încă, dar o poate realiza în momentul în care condiţiile adaptării vor fi date. Oamenii sînt mereu alţii, nevoile lor se pot schimba şi obiectele care să le satisfacă pot să dispară sau să se ascundă. Rămîne într-acestea ceva permanent și anume *valoarea,* cu expresie ideală a unui acord între eu și lume care poate fi oricînd realizat." *(Originea și valabilitatea valorilor.)* Se vede că soluţia lui Vianu e o îm-

păcare între relativitate și permanență, între subiectivitatea individuală și datul din afară, independent de ea. Păstrînd factorului psihologic un rol însemnat, situînd în conștiință originea valorilor, interpretarea tinde totuși la o fundare obiectivă a acestora. Însușirile reale ale lumii au în acordul amintit o importanță egală. „Nu putem spune — scrie el — că surprinderea bunurilor ar fi rezultatul unui act pur subiectiv de valorificare, îndreptat asupra unor lucruri indiferente în sine. Actul valorificator pornește totdeauna de la datele obiective ale structurii. Anumite lucruri sînt deci bunuri chiar înainte ca actul valorificator să le cuprindă ca atare. Dorința *descopere* bunurile, nu le *creează.*" *(Introducere în teoria valorilor)* Integrată unei perspective mai largi, teoria valorii revine într-o altă lucrare a gînditorului, *Filozofia culturii* (1944). Temele acesteia din urmă l-au atras la rîndul lor pe Tudor Vianu și ocupaseră ocazional atenția studiului său *Istorism și raționalism* (1938), ca și anumitor articole ale volumelor lui *Idealul clasic al omului* (1934) și *Generație și creație* (1936). În *Filozofia culturii* (1944) trece însă iarăși la o prezentare amplă și sistematică a unei asemenea ordini de probleme.

Ultima parte e cea mai interesantă. După ce a stabilit cadrul problemelor culturii, autorul se ocupă de diferitele concepții apărute în legătură cu ea. Examenul e prilejul afirmării unei preferințe. Arătînd ce factori spirituali au stimulat și ce neajunsuri și-au dovedit pe rînd concepția *raționalistă* și concepția *istoristă,* Tudor Vianu se pronunță pentru o concepție *activistă.* Ea este singura în măsură să învingă, după convingerea sa, criza culturii contemporane. Concepția activistă evită unilateralitatea raționalismului, apelînd și la factorul inconștient pe care îl presupune creația. Totodată, scapă de fatalismul și pesimismul istorismului, pentru că se clădește pe ideea libertății omului și posibilitatea îmbunătățirii soartei sale.

Evident, nu e cazul să fie examinate aici în amănunțime lucrările teoretice ale lui Tudor Vianu, ele aparținînd filozofiei. Pe noi ne interesează doar să reconstituim exact cu ajutorul lor ideologia criticului și istoricului literar, a cărui contribuție urmărim a o pune în lumină.

Un pasaj din fragmentele „autobiografice" publicate în volumul *Jurnal* arată ce reacții îi stîrneau lui Tudor Vianu, reîntors acasă după anii de studii, realitățile naționale comparate cu cele apusene: „M-am înapoiat în țară — scrie el. Vreau să fac ceva, să fiu de folos. N-aș vrea ca lumea să se facă fără mine, fără ajutorul meu, oricît de modest. Călătoresc prin țara veche și mă mir ce gol este spațiul social, ce puțin s-a construit în secolele trecute. Nu întîmpin castele și palate, orașe bine zidite, fundații de tot felul, bunuri numeroase adunate de-a lungul secolelor. Sînt unele locuri care par a nu fi avut o istorie... Țara a fost prădată vreme de secole, avuțiile ei au fost exportate." Observația personală vine să întărească remarcile unui Kayserling, după vizita făcută în România. Izbește lipsa de entuziasm a mulțimilor, blazarea lor. „Deprinderile de muncă sînt slab dezvoltate. Puțini sînt aceia care-și fac datoria cu zel, cu pasiune. Oamenii își lasă curțile în paragină, străzile sînt prost întreținute, treaba se face pretutindeni pe jumătate, neorînduiala, necurățenia se văd adesea. Există și oameni activi și întreprinzători, o clasă întreagă de speculanți și politicieni, care doresc să se îmbogățească în timpul cel mai scurt. Aceștia construiesc, dar fără nici o atenție pentru imaginea globală a orașelor pentru nevoile generale, ca și cum și-ar ridica o locuință, fie și confortabilă, undeva în America, în preajma unei exploatări de aur. Nu se încheagă nici un stil constructiv, fiindcă nu există nici un suflet care să se exprime în el... Îmi spun că întregul nostru cadru de viață ar trebui înălțat și perfecționat." *(Jurnal)* Astfel de sentimente îl vor împinge pe Tudor Vianu către o concepție activistă a culturii. Căutînd să-i argumenteze necesitatea în mijlocul realităților românești postbelice, el arată neajunsurile ideilor care ne-au condus pînă la război. Mulțimea legilor făcute spre a nu fi aplicate vădesc excesele concepției raționaliste. Nu decretînd doar cum ar trebui să lucrăm în mod ideal și nestimulînd creația efectivă, vom ajunge la realele înfăptuiri culturale pe care le reclamă un stat civilizat modern. Istorismul ne-a deprins și el să ne întrebăm prea mult ce sîntem, în loc să ne descoperim specificitatea națională printr-o acti-

vitate intensă practică de ordin spiritual și material. Tudor Vianu vede în interesul îngust, egoist, piedica principală pe care ar trebui să o înfrîngă opera constructivă culturală de perspectivă. Orice program de înfăptuiri durabile, realizate prin eforturile conjugate ale tuturor forțelor spirituale și animate de idealuri comune, întîmpina într-adevăr indiferența unei burghezii recent îmbogățite, vulgare și fără educație. Vianu se simte astfel înclinat a socoti că mai cu seamă imperativul moral și dragostea de frumos se cer dezvoltate în societatea românească postbelică. Idealismul său filozofic are o pronunțată coloratură *etică*. El izvorăște din grija reliefării permanente a rolului pe care sînt chemați să-l împlinească factorii spirituali în înălțarea omului la o atitudine responsabilă față de destinul umanității. Interesul arătat esteticului vine tot din această dorință de perfecționare. Semnificativ e că Vianu, punînd un accent deosebit pe ideea ireductibilității valorilor, nu uită mereu să sublinieze unitatea lor în actul autentic de cultură. Gîndirea sa — cum se poate ușor constata — se mișcă mereu pe o linie consecvent umanistă. Descentrarea culturii, prin specializarea excesivă a creatorilor ei, produce o dispersiune care dă o înfățișare haotică întregii noastre vieți. Savantul, artistul, filozoful sau literatul modern ajung să trăiască „într-un penibil sentiment de vid lăuntric". Societatea însăși se dezorganizează. „În planul întîi al importanței culturale, încetează să mai figureze interesele și aspirațiile ei și apare individul, ca purtător al valorilor diferențiate." (*Filozofia culturii.*) De aceea Tudor Vianu respinge „purismul". Marile clarități ale lui Paul Valéry îi apar luminînd „un peisaj polar, o lume a înghețului". În studiul *Filozofie și poezie* (1943), această dramă a inteligenței pure o prezintă ca simptomatică pentru criza spiritului occidental. Lucrarea *Introducere în teoria valorilor* a scris-o în anii războiului, cu scopul de a furniza o argumentare științifică strînsă apărării idealului umanist. „În tragica alarmă — mărturisește el —, doream să contribui la menținerea cuceririlor vechii culturi, descriind actele adecvate prin care putem cuprinde valorile, caracterizîndu-le pe fiecare în parte și încercînd o ierarhizare a lor. Nu-mi ascundeam

conflictele care pot apărea între valori şi între preferinţele acordate unora sau altora, adică toate conflictele care pot apărea în societatea omenească, dar afirmam că este datoria omului să-şi extindă conştiinţa pentru a o face receptivă pentru toate valorile culturii şi să-şi ducă lupta sa nu împotriva unora dintre ele, ci împotriva nonvalorilor." *(Idei trăite.)* În „estetică", Vianu a căutat necontenit iarăşi o cale spre atingerea „sufletului frumos". Armonia acestuia n-a văzut-o niciodată realizabilă printr-o absentare de la vreuna din solicitările sociale. Atitudinea estetistă, în consecinţă, i-a apărut mereu ca o formă de schilodire spirituală. „Umanitatea în om — scrie el — presupune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. În această constelaţie spirituală, înseşi valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuieşte preţul suveran al artei şi frumosului este situaţia lor într-o lume care nu este în întregime artistică şi frumoasă şi în care ele sînt chemate să ne odihnească şi să ne regenereze din încordările vieţii practice şi din ostenelile şi luptele adevărului şi binelui." *Estetica,* de unde am extras citatul, se străduieşte pe multe pagini să demonstreze un lucru foarte important pentru autor. Prin contemplaţia frumosului, omul nu-şi închide căile spre percepţia celorlalte valori spirituale. Dimpotrivă, adîncită, „atitudinea estetică", aşa cum o concepe Vianu, îngăduie atingerea sferelor teoreticului, moralului şi sacrului, adică „totalitatea culturii", „împlinind o icoană a lumii şi vieţii, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori dovedită în decursul istoriei" *(Idid.).*

Încercînd să răspundă la întrebarea „ce este un mare scriitor ?", el ne atrage atenţia asupra faptului curios că „o operă literară perfectă nu este neapărat o mare operă literară". „O poezie de Mallarmé este poate un lucru perfect, prin convergenţa absolută a mijloacelor sale, prin acel fel de a fi al organizării ei, din care nimic nu poate fi clin-

tit, fără ca întregul să nu sufere. Este însă poetul Stephane Mallarmé un mare poet, în acelaşi mod ca Eschil, Dante, Shakespeare sau Goethe ?" — se întreabă Vianu. Şi citînd observaţia lui Flaubert, „Cele mai mari opere ale umanităţii sînt acele care ne fac a crede că autorii lor n-au existat niciodată", ne invita să reflectăm asupra ei. În astfel de cazuri creaţia apare ca o înfăptuire a naturii. Opera şi-a devorat autorul. Dar examinarea atentă a împrejurărilor, în care faptul constatat de Flaubert se petrece, ne întăreşte o anumită convingere: „Ceea ce rămîne acoperit de măreţia operei este numai identitatea civilă a autorului, ca şi amănuntul anecdotic al vieţii lui, nu însă şi umanitatea sa, valoarea lui etică, felul lui omenesc de a fi, capabil să influenţeze pe al nostru. Cu aceasta atingem centrul însuşi al impresiei de mărime, atît de deosebită de impresia perfecţiunii. Poate că în realitate numai perfecţiunea ascunde cu totul personalitatea omenească a autorului, în timp ce mărimea o dezvăluie, dar numai în forma şi semnificaţia ei etică mai generală." *(Figuri şi forme literare.)* Temperamentul lui Vianu e — cum recunoaşte el singur — al unui romantic. De aici, deschiderea sa către expansiunea vitală, interesul arătat inconştientului creator. Dar pe omul de cultură din el îl vor înspăimînta excesele unui energetism elementar care, scăpînd controlului raţiunii, aşa cum s-a întîmplat în epoca interbelică, ajungea să primejduiască însăşi civilizaţia umană. Intelectualiceşte, simte, în consecinţă, îndemnul să ceară spiritului creator a-şi căuta o indiguire prin constrîngerea formei desăvîrşite, armonioase, lucrate, a echilibrului clasic. Din „beţia" lebensfilosofiei — mărturiseşte că s-a trezit atunci cînd a înţeles că „postularea vieţii ca valoare supremă autoriza nu numai toate demisiunile cugetării, dar şi revărsarea cea mai bestială a vitalităţii, cu toate denegaţiile ei în paguba culturii şi a civilizaţiei" *(Idei trăite).* „Idealul clasic al omului" îl va propune într-un moment cînd o asemenea explozie barbară ameninţa cu anihilarea personalitatea umană. Admiraţia constantă pe care i-a inspirat-o Goethe vine din capacitatea spiritului sau de a uni herakliteismul cu eleatismul, faustianismul cu disciplina şi autostăpînirea.

Există o asemănare profundă între Vianu și Maiorescu. Amîndoi au fost niște pasionali care și-au forjat o mască olimpiană. Esteticul este pentru Tudor Vianu domeniul unde în chipul cel mai impresionant elanul creator se supune constrîngerii liber consimțite de a-și afla prin travaliul specializat împlinirea formei desăvîrșite. Prețuirea muncii, pe care a văzut-o ca făuritoarea artei, l-a apropiat de socialism. Sub influența ambianței înconjurătoare și a lui Mihai Ralea (încă o prietenie mare a sa), Tudor Vianu a ajuns către sfîrșitul vieții (moare în 1964) să-și asimileze tot mai intim ideile materialismului istoric. Evoluția aceasta neconjucturală n-a fost superficială, ci, afectînd întreaga orientare a gînditorului, a dus la numeroase lucrări care o atestă. Așa cum iarăși mărturisește, socialismul i-a cîștigat adeziunea integrală, fapt revelator, atunci cînd și, prin practică, a dovedit că știe să-și integreze tradițiile umanismului.

Mai apropiate de scrierile teoretice ale lui Tudor Vianu sînt studiile sale estetice, aplicate diverselor arte. Volumul *Fragmente moderne* (1925) cuprinde o serie de analize ale concepțiilor mai noi apărute în pictură și sculptură (*Expresionismul ; Note despre litografia lui Ed. Munch „Camera Mortuară“ ; Note asupra cubismului ; Trei plastici : Teodor Pallady, O. Han și I. Teodorescu-Sion).* Tot aici găsim și o încercare a autorului de a examina „estetica cinematografului“. *Arta actorului* (1932) formează obiectul unei lucrări separate, rod al conferințelor pe care le-a ținut Tudor Vianu la cercul „Poesis“, condus de Ion Marin Sadoveanu. Remarcabile sînt în aceste intervenții strădaniile de a folosi perspectiva esteticii pentru lămurirea anumitor tendințe artistice contemporane. În expresionism, comentatorul relevă o afirmare a spiritualismului, care caută să elibereze operele plastice de asemănarea cu natura și să le organizeze după un impuls puternic sufletesc. Pictorul refuză să mai fie „o simplă retină“, cum îi cerea impresionismul. E o tentativă eroică spre *pictura absolută.* În cubism, analiza scoate la iveală dorința de reliefare a legilor naturii, făcute perceptibile îndărătul varietății lucrurilor prin simplificări energice. O astfel de aspirație a stăpînit plastica din cele mai vechi timpuri și poate fi întîlnită în arta egipteană, asiată sau

bizantină. Cubismul s-ar situa totuşi la antipodul expresionismului, fiindcă vrea să excludă complet orice relativism subiectiv al conţinutului, năzuind către o evidenţiere pură de forme. Ambiţiile sale seamănă cu ale unui Flaubert, care visa să scrie o carte fără subiect, în stare să se ţină doar prin forţa relaţiunilor de stil.

Vianu părăseşte un tradiţional imobilism al esteticii şi, nemaifolosind drept material de meditaţie doar operele consacrate, porneşte să discute temeiurile celor mai recente experienţe artistice. El scoate astfel disciplina pe care o profesează dintr-o lungă izolare academică şi o angrenează în mişcarea vie creatoare. În intervenţiile lui de acest ordin, consideraţiile teoretice fac loc larg adesea incursiunilor istorice şi analizelor critice. Volumul *Masca timpului* (1926) conţine numeroase pagini consacrate aspectelor inedite ale literaturii noastre de după război (înlocuirea „schiţei novelistice“ prin romanul de „probleme“), reflecţii asupra „caracterelor artei româneşti“, remarci în legătură cu Macedonski şi D. Iacobescu, L. Rebreanu şi Blaga. Lui Eminescu, Vianu i-a consacrat o lucrare specială în 1930, la împlinirea a patru decenii de cînd poetul murise. Ţinta ei era de a depăşi o fază pregătitoare în acest domeniu, unde pînă atunci cercetarea se mărginise să adune documente, să înregistreze mărturii şi să facă precizări biobibliografice, *Poezia lui Eminescu* încearcă pentru întîia oară o interpretare şi valorificare a liricii eminesciene dintr-un unghi larg filozofic şi estetic. Autorul arată zarea imensă pe care cîntăreţul *Luceafărului* a deschis-o conştiinţei româneşti, ridicînd-o la o cuprindere grandioasă şi îndrăzneaţă a marilor probleme existenţiale omeneşti. Eminescu apare situat în cadrul romantismului european şi a motivelor lui fundamentale, dobîndindu-şi astfel un viguros relief. Vianu luminează adîncimea de gîndire a poetului şi încordarea titanică a geniului său. Chiar dacă lasă încă loc altor cercetări să caute secretul indicibilei arte eminesciene a cuvîntului, lucrarea inaugurează o formă de exegeză literară superioară, care nu va întîrzia să-şi arate roadele.

În *Ion Barbu* (1935), tipul acesta de critică explicativă înaltă se aplică unui autor contemporan dificil, reuşind să-i releve profunda originalitate şi marea valoare.

Volumele : *Studii și portrete literare* (1938), ca și *Figuri și forme literare* (1946) aduc o sumă de observații substanțiale cu privire la opera și personalitatea a numeroși alți scriitori. Dacă revin, Al. Macedonski, vechiul maestru al autorului (Vianu îi va consacra și o excelentă ediție critică în patru volume [1939—1946]) și Lucian Blaga, apar acum, alături de ei, și Octavian Goga, și St. O. Iosif, și Ion Minulescu, și G. Bacovia, și Mircea Demetriad, și Mihail Sadoveanu, și Panait Istrati, și Mateiu Caragiale și Ion Pillat. O parte întinsă din culegerile amintite e rezervată articolelor de „probleme". Acestea se întreabă „ce s-a schimbat în literatura românească ?", „ce este un mare scriitor ?", care sînt „fazele portretului moral ?", sau iau în discuție „criza lirică" și „criza ideii de artă", „realismul", „alegorismul", obscuritatea poetică, „structura junimistă" ș.a. Sigur că Vianu nu e un critic în accepția obișnuită a cuvîntului. Pe el nu-l interesează urmărirea producției beletristice curente, deși a făcut o bucată de vreme cronică literară la *Viața românească* și la *Gîndirea*. Atenția sa se îndreaptă spre scriitorii contemporani afirmați și spre caracterizarea contribuției lor incontestabile. Operele neizbutite, pe care aceștia le-au publicat, și cu atît mai mult cărțile slabe ale unor autori de importanța secundară, Vianu le neglijează. Participarea sa la acțiunea de selecție a realizărilor literare e slabă ; practic, el intervine după ce aceasta s-a săvîrșit și o justifică printr-o argumentație teoretică mai solidă. E de observat însă că lista scriitorilor contemporani asupra cărora Vianu s-a oprit cuprinde aproape toate numele însemnate. Celor de mare suprafață, el le va dedica studii speciale, amănunțite. După *Ion Barbu, Arghezi — poet al omului* (1964) e un astfel de exemplu. La fel comunicarea făcută cu prilejul împlinirii a patru decenii de la publicarea primei opere sadoveniene (1944). Întîlnim puține omisiuni imputabile (G. Călinescu), și disproporționată apare doar aprecierea de care se bucura în ochii săi, ca romancier, Cezar Petrescu. În schimb, prețuirea arătată lui D. Iacobescu sau Mateiu Caragiale vădește gust. Contribuția criticii lui Vianu e mai cu seamă relevabilă în efortul definirii însușirilor artistice specifice pe care le posedă diverși autori. Caracterizările esteticianului au meritul de a fi făcute

fără concursul sugestiei impresioniste, prin clasificări tipologice succesive, cu indicarea notelor diferențiale, într-o terminologie științifică, riguroasă și exactă. Spre a arăta, de pildă, în ce consta arta lui Sadoveanu, Vianu procedează mai întîi la o încadrare istorică. Scriitorul e un reprezentant al realismului. Prin C. Negruzzi, Gane, Slavici, Creangă și apoi Vlahuță și Delavrancea, acesta își crease aproape integral cadrele mari de manifestare la noi atunci cînd Sadoveanu apare în arena literară. Față de înaintașii săi, noul prozator aduce o notă inedită, comparabilă cu inițiativa anumitor pictori ai Renașterii, preocupați, ca Leonardo, să creeze în jurul figurilor umane un cadru poetic ambiant, o *atmosferă.* Adîncimea tabloului crește astfel considerabil. Sadoveanu e un artist descriptiv, dar de o factură aparte. Spațiul în care se desfășoară povestirile sale se umple de suflet omenesc. Descrierea e totdeauna simpatetică. Eul eroilor și sentimentele scriitorului se proiectează asupra naturii. Ea ne apare „străbătută de adieri jalnice, de mari melancolii și mîhniri, de plîngerea sfîșietoare a vîntului și furtunii". Chiar atunci cînd se înveselește, palpită de o viață misterioasă consonantă cu a omului.

Alt caracter distinct al artei descriptive sadoveniene este *impresionismul* ei. Obiectul tablourilor devine altul decît înfățișarea exactă a realității înconjurătoare. Nu ni se prezintă lucrurile, ci mai ales impresiile pe care acestea le stîrnesc asupra autorului. Narația sadoveniană are mereu o perspectivă schimbătoare, subiectivă, element modernist introdus în vechea descripție realistă, obiectivă. Caracterizarea continuă astfel, căutînd necontenit să se sprijine pe date sigure, raportînd notele individualizante la categorii literare bine precizate și urmărind să scoată particularitățile artei scriitorului din intersecția sferelor acestora. Dacă nu sînt pînă la urmă destul de ascuțite spre a da senzația unicității, trăsăturile reușesc însă a fi totdeauna precise și oricînd verificabile. În versurile lui Blaga, Vianu distinge o căutare dureroasă metafizică, a cărei suferință, tradusă liric, o urmărește de-a lungul dialecticii ei specifice. „Lumina" și „cenușa" sînt cuvintele întîlnite cu o frecvență deosebită în imaginile poetului,

ca ecou al acestei sfîşieri lăuntrice. La Barbu relevă natura *charismatică* a universului său de „curăţii". Pe Pillat îl defineşte prin predilecţia lui de a varia, în cicluri perfect unitare, acelaşi motiv al paralelismului existenţei, de a da poemului o dezvoltare logică, de a-l construi după regulile compoziţiei picturale, de a vibra adînc mai cu seamă în faţa anumitor teme : scurgerea timpului, trecutul, amintirea, toamna.

Căutînd o bază filologică obiectivă caracterizării artei diverşilor autori, Vianu s-a simţit tot mai mult atras de problemele stilistice. În particularităţile expresive ale scrisului, i s-a întărit, la capătul unei întinse experienţe, convingerea că se pot descoperi elementele capabile să dea exegezei literare acea fundare materială incontestabilă, pe care spiritul lui filozofic riguros a căutat-o continuu. Aşa s-a născut *Arta prozatorilor români* (1941). În prefaţa lucrării, Vianu arată că ea „a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care nelinişteşte uneori conştiinţa criticilor". „Sfiindu-se să nu defloreze misterul creaţiei", ei întrebuinţează „jumătăţi de măsură", neîndrăznind să meargă pînă la capăt pe drumul analizei şi precizării ştiinţifice a mijloacelor folosite în arta cuvîntului. De aceea, multe din operele lor devin atît de repede caduce. „Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime — insistă Vianu — nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieţii, ceea ce nu-l împiedică să-şi continue investigaţia şi să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, pînă în punctul cel mai tainic al diferenţierii lor ? Dar mai întîi nu toţi scriitorii înfăţişează o formulă atît de personală ; mulţi dintre ei sînt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, dependenţi de procedeele curente ale artei şi, în ce-i priveşte, mijloacele reducţiunii raţionale sînt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operaţia de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet decît astăzi. Cît timp există putinţa unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă."

Prefaţa indică şi metoda pe care lucrarea înţelege a o folosi. Vianu mărturiseşte că nu va pregeta să facă apel la stilistica tradiţională. Oricît de personal ar fi un artist, el e silit să întrebuinţeze totuşi anumite forme generale ale expresiei, metafore, alegorii, epitete. „Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne — adaugă însă Vianu — se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă". Se impune a surprinde la un autor altceva decît simpla prezenţă în scrisul său a anumitor procedee întîlnite şi aiurea, deci nerevelatorii, şi anume : frecvenţa acestor mijloace expresive, preferinţa pentru o parte dintre ele, variaţiile care li se aduc. În fine, interesează a arăta cum asemenea fapte de limbă se grupează într-o configuraţie organică şi semnificativă. „Astfel, pentru a lua un singur exemplu — spune Vianu —, nu vom fi adus vreo contribuţie importantă dacă în paginile lui Hogaş vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole şi deci vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general şi imaginea alegorică, şi aceasta într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaş, ne va apărea cu oarecare relief."

Arta prozatorilor români, precizează autorul ei, nu e o lucrare de istorie literară. Deşi studiază o întreagă evoluţie, pe întinderea unui secol, stabileşte filiaţii şi face grupări, cercetarea nu urmăreşte variaţia motivelor poetice şi a atitudinilor ideologice, ci dezvoltarea procedeelor artistice sub forma proprietăţilor inedite aduse expresivităţii stilistice. În raza atenţiei intră, prin urmare, numai scriitorii care au avut o astfel de contribuţie. Atitudinile ideologice sau motivele literare sînt invocate doar pentru a lumina sensul iniţiativelor inedite de ordin stilistic. *Arta prozatorilor români* este, aşadar, o operă de caracterizare critică, unică în felul ei la noi şi, poate, cea mai originală lucrare a lui Vianu. Cercetarea surprinde întîi caracterul *retoric* pe care îl are scrisul a trei autori din generaţia paşoptistă, I. Heliade-Rădulescu, N. Bălcescu şi Alecu Russo. Paralel, scoate în evidenţă cum se traduce stilistic

interesul pentru observația omului și a societății la primii realiști, C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica. Vianu subliniază în scrisul lor tendința de întemeiere a lucrurilor spuse pe experiența personală. Grija aceasta apare mai cu seamă la Ghica, înclinat să înlăture orice preocupare de compoziție cu efect stînjenitor în exprimarea impresiilor trăite nemijlocit. „Primul realism românesc — atrage atenția Vianu — este un realism memorialistic." Gustul pentru descrierea naturii îl aduc „călătorii romantici", Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, I. Codru-Drăgușanu și D. Bolintineanu. Scriitorii „Junimii" : Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici și Caragiale, opun un baraj de netrecut retoricii pașoptiste și încurajează printr-o conștiință superioară estetică dezvoltarea realismului. La ei, întîlnim în plus o asimilare mai intimă și o valorificare mai originală a literaturii populare. Cu Caragiale, primul realism românesc își atinge punctul culminant. În același timp, prin Maiorescu, procedeele retoricii clasice sînt reînnobilate, fiind supuse rigorii intelectuale și conciziunii. Un capitol special Vianu îl rezervă contribuției stilistice a „scriitorilor savanți", B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Anghel Demetriescu și N. Iorga, înainte de a analiza afirmarea noului realism „artistic și liric", la B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuță, I. Al. Brătescu-Voinești, prozatorii sămănătoriști și M. Sadoveanu. Pe aceștia din urmă — arată criticul — îi apropie gustul pentru exprimarea colorată, „frumoasă", atitudinea simpatetică față de eroii lor, care reprezintă fie „omul de rînd", fie „omul elementar", în sfîrșit, sentimentul viu al naturii. Cu Al. Macedonski, Șt. Petică, D. Anghel, Gala Galaction și Tudor Arghezi începe a prinde viață și o altă orientare, a scriitorilor „intelectualiști și esteți". Ei — arată Vianu — se îndepărtează de oralitate, cultivă artificiosul, insolitul, asociația surprinzătoare și dau o mare utilizare neologismelor. Arta lor devine tot mai mult scriptică ; spre a fi gustați, acești autori se cer citiți, și nu auziți. C. Hogaș, I. A. Bassarabescu, Al. O. Teodoreanu alcătuiesc grupul „ironiștilor și umoriștilor". La capitolul „portretiști și eseiști", lucrarea examinează procedeele întrebuințate în scrisul lor de O. Goga, I. Petrovici, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic,

L. Blaga, M. Ralea şi Perpessicius, omiţîndu-l în chip inexplicabil pe G. Călinescu.

„Fantaziştii“ : N. Davidescu, A. Maniu, Ion Vinea, I. Minulescu, Mateiu Caragiale, sînt urmăriţi, dezvoltînd iniţiativele stilistice „intelectualiste“ şi „estete“. Cu Liviu Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu asistăm la întemeierea romanului nou şi prin el a celui de al treilea realism pe care îl vor reprezenta Ionel Teodoreanu, Em. Bucuţa, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu şi Camil Petrescu. În cadrul ultimei orientări, criticul distinge două direcţii. Una pare înclinată să perpetueze în roman atitudinile şi mijloacele „realismului artistic şi liric“, sau să urmeze anumite sugestii ale estetismului. Cealaltă, pe linia lui Rebreanu şi a Hortensiei Papadat-Bengescu, e atrasă de incizia crudă în viaţă sau de analiza ascunzişurilor sufletului omenesc, preferînd documentul răscolitor, compoziţiei elaborate.

Surprinderea diferitelor individualităţi artistice în interiorul tendinţelor descrise prin analiza stilurilor personale criticul o întreprinde iarăşi nu fără fineţe şi, adeseori, cu fericite rezultate. Astfel, la Bălcescu, atrage atenţia asupra „tehnicii basoreliefului“, graţie căreia prozatorul izbuteşte să aducă personajele admirate în primul plan, folosind cînd vorbeşte de ele prezentul istoric, şi să împingă într-un plan mai îndepărtat figurile detestate sau accesorii cu ajutorul perfectului simplu şi imperfectului. Alte aspecte stilistice îi îngăduie să arate foarte convingător de ce retorica înfocatului revoluţionar paşoptist e a „demnităţii“ şi „înălţimii“ sufleteşti.

Din notele contrastante pe care le prezintă scrisul lui N. Filimon, analiza scoate la iveală o natură dublă. În autorul *Ciocoilor vechi şi noi* se întîlnesc, fără să fuzioneze niciodată complet, gazetarul dornic să instruiască şi să informeze prin consideraţii politico-morale, sau descripţii analitice, adevărate inventarii ale îmbrăcăminţii şi mobilierului epocii, şi artistul atent să înfăţişeze oameni şi să le prezinte comportările caracteristice.

La rezultate cu totul remarcabile ajunge analiza prozei eminesciene, din punct de vedere stilistic. Aici, Vianu, atrăgîndu-ne atenţia asupra chipului în care comparaţiile

tind mereu către sfera morală, „spiritualizează sensibilul“ și „împuținează consistența materială“ a viziunilor fastuoase, „promovîndu-le către fantomatic și diafanitate“, ne face perceptibile facultatea poetului de a adînci ca nimeni altul imaginea lumii. Cu asemenea înclinații, „Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el — scrie criticul — a cîștigat însă fantezia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent. Evocarea lumii în *Sărmanul Dionis,* insula lui Euthanasius în *Cezara* sînt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.“ Dimpotrivă, nici unul dintre scriitorii români n-a procedat la o mai radicală „depoetizare“ a lumii, după sugestiile naturalismului, ca Rebreanu. Cuvintele sale sînt alese înadins din fondul de provincialisme ingrate, cu răsunet onomatopeic supărător și cu ecouri senzoriale repulsive. Comparația are adesea o funcție degradantă. Reconstituirea e perfect obiectivă, rece, ba chiar crudă, eliberată de orice false iluzii.

Demne de reținut se vădesc și particularitățile pe care Vianu le descoperă în scrisul lui Delavrancea, Anghel, Galaction, Arghezi sau Mateiu Caragiale. Procedeele caragialiene sînt și ele urmărite cu minuție, dar nu reușesc să ne dea sentimentul marii originalități a scriitorului. Lapidaritatea maioresciană apare mai mult ilustrată prin declarațiile dușmanului „beției de cuvinte“, fără a fi demonstrată printr-o analiză propriu-zisă a stilului său. Nu prea concludente se vădesc și caracterizările artei unor prozatori ca Slavici, Duiliu Zamfirescu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu. Metoda își trădează astfel și anumite slăbiciuni. Întîi, este oare justificată încrederea foarte mare pe care o acordă Vianu folosirii procedeelor *clasificabile,* adică travaliului artistic înfăptuit cu mijloacele elaborate de cultură ? Nu privesc ele tocmai partea comună a scrisului și prea puțin semnificativă pentru autorii dispuși să o adopte fără adeziuni adînci, fiindcă-i interesează substanța comunicării în primul rînd ? Ce ar da o asemenea analiză aplicată lui Dostoievski, care-l făcea la lectură prin nenumăratele sale neglijențe stilistice să se strîmbe de dezgust pe Tolstoi ? Ce ne-ar spune des-

pre Stendhal? Cum rezultă din diferite considerații ale sale, Vianu n-a prea fost receptiv la ideea modernă de autenticitate în literatură. Dar tocmai închiderea aceasta anemiază metoda care conduce analizele în *Arta prozatorilor români*. *Critica profunzimilor*, prin Bachelard și școala sa, a îndreptat, sub influența lui Freud și Jung, exegeza literară către zonele abisale ale sufletului scriitorilor. O asemenea orientare a întărit însă convingerea că abia în îndepărtările exprimării de formele uzuale zac ascunse impulsurile inconștiente, care trădează ființa mai intimă a artistului. Analiza stilistică se cere deci perfecționată spre a putea surprinde anumite obsesii secrete prezente în limbaj și a le scoate la iveală semnificația. Vianu n-a rămas insensibil față de asemenea inițiative. În ultimii ani ai vieții, el a dat o extindere și o adîncire cercetărilor sale asupra cîmpului de interferență a criticii literare cu lingvistica. Acest demers e identificabil în volumele : *Probleme de stil și artă literară* (1955) și *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957). Studiile pe care le cuprind ele aduc un tip de analiză mai strînsă și mai fină, atentă și la modificările neclasabile ale exprimării. Vianu se întîlnește astfel cu o întreagă orientare nouă imprimată cercetării literare de Leo Spitzer prin așa-numita „critică stilistică".

Dar direcția aceasta dată analizei unui text mai trezește o îndoială. Este ea singură în măsură, chiar sub o formă oricît de subtilă, să reconstituie personalitatea artistului din simpla lui „grifă" stilistică ? Poate fi realizată o operație inductivă completă, pornindu-se numai de la modul cum un autor se exprimă ? Nu sînt necesare și informații suplimentare obținute prin cercetarea vieții lui și a mediului în care s-a mișcat ? Ajungem astfel la o altă ordine de preocupări care l-au reținut paralel pe Tudor Vianu : situările istorico-literare.

În *Fragmente moderne*, discutînd „ideile estetice ale lui Titu Maiorescu" și remarcînd că multe din ele ne apar azi depășite, adăuga : „Rolul lor hotărîtor în ce privește stabilirea temeliilor critice ale culturii române contemporane este o altă problemă și ea merita un alt studiu". Necesitatea de a introduce în judecățile sale și perspectiva

istorică i se impunea deci cercetătorului obiectiv care a fost Tudor Vianu. Conferința ținută de el, cînd a fost sărbătorit centenarul lui Maiorescu, în 1940, o dovedește pe deplin. Aici, aceleași idei sînt raportate la epoca în care s-au născut și privite sub raportul eficienței lor practice. Vianu demonstrează cu lux de amănunte că Maiorescu n-a împrumutat pur și simplu principiile esteticei lui Vischer, cum s-a încetățenit credința greșită, că a fost un gînditor original, iar similitudinile de opinii semnalate aparțin vremii. Mai mult, o orientare nouă filozofică poate fi surprinsă în concepțiile lui. Refuzînd să vadă în Idee logosul universal și identificînd-o cu conținutul limitat al conștiinței umane, Maiorescu caută printre cei dintîi să îndrepte idealismul hegelian către psihologism, tendință care se va afirma ulterior în filozofia europeană. După 1880, influențele schopenhaueriene devin tot mai evidente în gîndirea sa. Maiorescu a urmat, arată Vianu, curentul timpului, într-un interval dintre două epoci filozofice. E răstimpul în care se consumă ruina sistemului hegelian și se înalță steaua lui Schopenhauer. Ideile criticului despre frumos oscilează astfel între un idealism concret și altul abstract platonician. Cît privește acțiunea lor asupra mediului intelectual românesc, ea a fost enormă. „O undă de aticism pătrunde odată cu Maiorescu în cultura modernă, care, trezindu-se la viață sub zodia romantică, cucerește abia cu el rădăcinile ei clasice.“ *(Trei critici literari,* 1940.)

Vianu a introdus totdeauna termenul raportării istorice în considerațiile sale asupra scriitorilor. Dacă în *Poezia lui Eminescu* țintește să scoată exegeza din înnămolirea biobibliografică, nu înțelege să o dispenseze de perspectiva timpului. O parte mare a lucrării e consacrată stabilirii izvoarelor gîndirii scriitorului și situării sale în mișcarea romantică. Prefețele la edițiile din Macedonski și Odobescu sînt studii solide de istorie literară. Contribuția lui Vianu pe acest tărîm o găsim însă mai ales în lucrarea de sinteză scrisă împreună cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne* (1944), unde o vastă secțiune : „Junimea“ i se datorește integral. Vianu tratează aici ilustra asociație ca grupare, vorbindu-ne apoi separat de întemeietorii, aderenții, poeții, prozatorii, dramaturgii,

teoreticienii, adversarii şi aliaţii ei. Un capitol special le e închinat „marilor creatori" : Eminescu, Caragiale, Creangă şi Slavici. Practic, avem cuprinsă o întreagă perioadă (cea mai strălucită) a istoriei noastre literare. Metoda lui Vianu îmbină fericit lansonismul cu gustul autorului pentru tipologizările estetice. Expunerea lasă locul necesar faptelor de viaţă şi amănuntelor istorice în stare să lumineze opera autorilor prezentaţi. Nimic din informaţia esenţială nu lipseşte ; ea e topită însă în efortul neobosit de caracterizare globală. Istoricul literar nu dispreţuieşte chiar şi anecdotica, amintind poreclele pe care şi le dădeau junimiştii, vociferările („faul ! faul !", „Prost îi Paicu ! Afară Paicu !") destinate să sancţioneze în şedinţele cercului glumele neapreciate, epitetul „Gogomanilor !" adresat de Carp întregii adunări. Scopul rămîne însă stabilirea unei observaţii generale, în cazul de faţă, spiritul zeflemitor al grupării, gata să-şi exercite ironia împotriva oricui, dar să o şi suporte. Materia istorico-literară apare la Vianu riguros organizată. Prezentarea „Junimii" converge spre stabilirea „trăsăturilor" care o definesc sub raportul anumitor afinităţi intelectuale comune. Membrii grupării — remarcă Vianu — sînt atraşi de ideile generale, manifestă toţi înclinaţii filozofice, preţuiesc oratoria, au gustul clasic şi academic, le place să ia în rîs lucrurile antipatizate şi să-şi exercite un pronunţat spirit critic. În prezentările de autori e urmărită atent o evoluţie.

La Eminescu, înlănţuirea organică a vastelor sale proiecte, felul cum ele cresc unul dintr-altul şi se articulează de-a lungul scurtei lui vieţi ; la Caragiale, formaţia burgheziei româneşti şi umoarea schimbată cu care autorul îi surprinde diferitele etape, în comediile şi momentele lui. Totuşi, nu epica stăpîneşte expunerea, ci spiritul de sistematizare a observaţiilor psihologice, ideologice sau estetice făcute asupra autorilor şi operei lor. Remarcabilă e capacitatea de a ajunge prin comentariu la caracterizări foarte precise, formulate în propoziţii limpezi şi solid argumentate. Din capitolele de istorie literară ale lui Vianu nu reţinem portrete şi nici remarci memorabile pentru forţa lor sugestivă sau îndrăzneala asociaţiilor, dar ne alegem cu definiţii exacte şi judecăţi bine cîntărite, greu contestabile. Caracterizările anumitor autori, insuficient indivi-

dualizaţi în *Arta prozatorilor români*, se îmbogăţesc simţitor de astă dată. Caragiale ne apare nu numai observatorul realist cunoscut, ci şi moralistul clasic. Îndărătul obiectivităţii ei desăvîrşite, creaţia lui e susţinută într-un plan mai adînc de un lirism personal şi autobiografic. Talent laborios, lipsit de seducţie verbală şi imaginativă, Slavici merită să stea în rînd cu Eminescu, Creangă şi Caragiale. „Dacă lumea sensibilă trăieşte cu slabă strălucire în povestirile sale, pictura omului sufletesc şi a conflictelor lui, analiza psihologică, în înţelesul pe care realismul şi naturalismul contemporan îl dădeau cuvîntului, îşi găseşte în el una din primele sale expresii româneşti."

Spirit filozofic, Vianu descrie amănunţit ideologia fiecărui autor, identificabilă atît în opera, cît şi în planul curentelor de gîndire, dar nu caută determinările obiective mai adînci, urmărind şi impulsurile sociale care le dictează. Adeziunile la diferite idei ale vremii nu-şi găsesc peste tot explicaţia satisfăcătoare.

Sugestiile marxismului pentru înlăturarea unor astfel de neajunsuri, Vianu le-a găsit extrem de utile. El le-a dat o aplicaţie întinsă în studiile sale istorico-literare publicate după război : *Ideile lui Stendhal* (1959) ; *Schiller* (1961) ; *Goethe* (1962) ş.a. Acestea au, mai toate, un caracter oarecum deosebit. Însărcinat, în ultimii ani ai vieţii, cu conducerea catedrei de literatură universală, Vianu s-a orientat către asemenea cercetări. Ele i-au ridicat o serie de probleme noi, pe care altădată le abordase doar ocazional (*Influenţa lui Hegel în cultura română*, 1933), dar acum aveau să-i reclame o atenţie specială. Volumele *Literatura universală şi literatura naţională* (1956) şi *Studii de literatură universală şi comparată* (1960) îmbrăţişează cîmpul culturii, orizontal şi vertical, pe o întindere impresionantă. India în *«Liusiadele» lui Camoëns, Shakespeare ca poet al Renaşterii, Filozofia istoriei în «Război şi pace»* de Tolstoi ; antichitatea, evul mediu, veacul luminilor, epoca modernă. Preocuparea e de a găsi apropieri, filiaţii, circulaţii de motive, influenţe reciproce între cele mai îndepărtate opere. Literatura universală apare văzută nu ca o simplă însumare de scrieri născute sub diferite ceruri în decursul vremii, ci ca un tot, cu o viaţă a sa proprie. Vianu arată ce îl

nemulţumeşte în „harnica şi fructuoasa anchetă" a comparatiştilor, aşa cum e ea dusă de obicei. Mulţimea faptelor adunate cu acest prilej rămîne adesea în afara oricărei ordonări cauzale mai adînci. Din felul cum sînt prezentate lucrurile, s-ar crede că o operă lucrează asupra altora ivite în diverse literaturi străine, prin simpla ei apariţie anterioară, influenţa exercitată fiind fructul întîmplării. Transformînd scrierile în adevărate „mozaicuri" de motive împrumutate, studiile comparatiste ignoră, nu o dată, pe lîngă împrejurările social-istorice concrete care au dus la naşterea anumitor creaţii literare naţionale, însăşi originalitatea acestora. Astfel de neajunsuri aruncă o umbră serioasă asupra multor cercetări probe şi erudite. Tudor Vianu respinge tendinţa care, caracterizată prin îngustime dogmatică, e gata să renunţe la orice anchetă comparatistă. Secţiunile orizontale prin literaturile lumii sînt o cerinţă ştiinţifică a veacului şi fără ele mişcarea ideilor artistice, naşterea curentelor, şcolilor şi formelor poetice rămîne de neînţeles. Pentru a evita lacunele metodei comparatiste, el propune corectarea acesteia în funcţie de principiile istoriografiei marxiste. Ideea este de a căuta îndărătul apropierilor culturale „alianţe ideologice". Termenul, inspirat formulat, denumeşte influenţele determinate de o cauzalitate internă, asimilate deci, prelucrate astfel încît să răspundă anumitor nevoi spirituale, locale şi împrejurărilor istorice date. Un exemplu elocvent îl oferă felul cum Tudor Vianu înfăţişează preluarea valorilor culturii antice de către mişcarea rinascentistă în diferite momente ale ei, prin Dante, Petrarca, Umaniştii ş.a.m.d. La fel de convingător şi amănunţit e reconstituit mecanismul influenţei crescînde pe care o va exercita opera lui Shakespeare asupra literaturilor naţionale europene, odată cu emanciparea lor de sub tutela clasicismului. În studiile din urmă ale criticului, determinările sociale ies limpede la iveală ; ideea de „alianţă ideologică" luminează puternic nevoia spirituală pe care o dictează factori interiori viu particularizaţi. Convingerile gibeline ale florentinului Dante, într-o Italie sfîşiată de lupte intestine, sleită de anarhia feudală şi dornică de singura unificare posibilă la data respectivă (prin forţa militară)

cheamă în *Divina Comedie* imaginea lui Iuliu Cezar ca model al suveranului autoritar. Figura acestuia o evocă și Petrarca în „I Triomfi". Alt moment istoric, alte finalități sociale impun însă — arată Tudor Vianu — o reprezentare modificată a personajului antic. Nu către Roma cezariană, ca Dante, ci către Roma republicană se îndreaptă apelul poetului sub îndemnul aspirațiilor, mai viu resimțite acum, către libertate, împotriva tiraniei feudale — dovedește comentariul, după ce a subliniat simpatia lui Petrarca pentru Cola Rienzi și regimul popular instituit de acesta. Tot așa sînt explicate slăbirea admirației pe care o nutrea Goethe față de Racine din momentul cînd descoperă prin Herder alte idealuri estetice, sau înlocuirea viziunii „fericite", „senine", winckelmann-iene a Greciei antice cu imaginea ei pesimistă, „nietzscheiană", spre 1900. Această reprezentare finalizată a „alianțelor ideologice" izbutește să integreze motivele universale în dinamica literaturilor naționale, păstrîndu-le amprentele prelucrărilor diferite. Ancheta comparatistă nu mai rămîne un inventar mort de apropieri, ci ne permite realmente să înțelegem cum varietatea proceselor social-istorice, jocul determinărilor multiple, se concretizează într-o profuziune de forme artistice *semnificative*, oferind documente revelatorii asupra evoluției spiritului uman. Vianu aruncă, de pildă, o lumină foarte grăitoare asupra felului în care poemul *Memento mori* descrie Elada. Comparațiile cu imaginea ei din versurile lui Schiller, Hölderlin și Hugo, trimiterile apoi la Winckelmann și Burckhardt conduc către o importantă concluzie : constatăm, tulburați, cît de viu a trăit Eminescu cultura vremii sale, intuind sensibil foarte timpuriu ideea nouă pe care și-o va face conștiința europeană despre antichitatea clasică, în amurgul lumii capitaliste. Fără prea multe izvoare, numai prin geniul său vizionar, poetul nostru anticipă imaginea Greciei tragice, descrise de Nietzsche. Urmărirea mitului prometeic în literatura română prilejuiește iarăși o observație interesantă. După Victor Eftimiu, Al. Philippide aduce în interpretarea acestei teme o expresie amară și sarcastică, specifică individualismului radical, refractar, al literaturii universale de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Fireşte că încercări de a explica mecanismul influenţelor, chiar şi prin factori istorici obiectivi, n-au lipsit. Dar adeseori, ele au compromis bunele intenţii care le însufleţeau prin puţinătatea argumentelor sau schematizarea brutală a proceselor culturale, în spiritul sociologismului vulgar. Fineţea analizei, măsura, cunoaşterea intimă a structurii operelor aduse în discuţie, îmbrăţişarea tuturor laturilor fenomenului literar şi artistic, informaţia umanistului, ochiul esteticianului şi priceperea criticului de a nuanţa judecăţile, valorifică la Tudor Vianu mai mult ca la alţi comparatişti contemporani originalitatea metodei, impunînd o contribuţie teoretică românească pe plan mondial.

Cultura noastră a dat nu puţine spirite cu un orizont intelectual uriaş. Tipul, care se întîlneşte în această familie mai des, e al temperamentului vulcanic, atras de proiecte gigantice şi temerare, nu prea încrezător în rezultatele construcţiei sistematice, înclinat să lucreze prin intuiţii fulgurante. Spirite de acestea au fost Hasdeu, Iorga, Pârvan, Călinescu. Tipul care preferă înaintarea prudentă şi îndelung controlată, clădind după legile rigorii ştiinţifice, e mai rar. După Maiorescu, Vianu e un asemenea spirit. Rolul pe care însuşirile lui sînt chemate să-i joace într-o cultură tînără iese abia prin această raritate mai viu la iveală.

Tudor Vianu posedă arta dificilă de a fi simplu. Faptul că se ocupă de opere ilustre şi de probleme teoretice spinoase nu-l intimidează ; procedează calm, metodic, păstrînd necontenit o siguranţă cuceritoare. Pe nesimţite cititorul, introdus în societatea marilor minţi, şi urmărind dialogul lor peste veacuri, capătă sentimentul intimităţii cu ideile generale şi se instruieşte serios, fără a avea impresia că e dădăcit. Tudor Vianu, fiind un autentic erudit, ştie să-şi transforme cunoştinţele într-o miere substanţială cu virtuţi nutritive speciale. Ea hrăneşte fără să sature, dimpotrivă, pe măsură ce e consumată, abia trezeşte gust.

Cu puţin înaintea morţii sale, survenite la 21 mai 1964, Tudor Vianu, presimţindu-şi sfîrşitul, se întreba într-o poezie unde să găsească un centaur care să-i crească

nepotul. Versurile evocau ce însuşiri pedagogice ar trebui să aibă acest mitic educator pentru a-i pregăti urmaşul în spiritul umanităţilor clasice (*Ştefan şi centaurul*, *G.L.*, nr. 7, 1964). Portretul era însă al lui Vianu însuşi, care a fost un astfel de Chiron al culturii noastre.

Eugen Lovinescu a caricat cu multă vervă ticurile „criticului universitar", luîndu-şi-l ca model pe **D. Caracostea** (1879—1964), elevul faimosului romanist german W. Meyer-Lübke şi titularul catedrei de Istoria literaturii române moderne la Facultatea de litere din Bucureşti, după 1930. Exemplu era studiul consacrat lui Gala Galaction şi intitulat *Un poet nou* (*Viaţa românească*, IX, nr. 4—5, 1914). Lovinescu scotea în evidenţă morga savantă şi stilul solemn, adoptate pentru a spune platitudini : „Cînd băietanul Stoicea din *Moara lui Călifar* se lăsa pradă visului, d. Caracostea ne întreţinea cu mult aparat erudit de piesa lui Grillparzer : *Der Traum ein Leben*, de tema visului în teatrul lui Lope de Vega şi Calderon, citîndu-ne îmbelşugat din Farinelli şi dintr-un studiu al «docentului vienez dr. St. Hock», întrucît visul privit ca o concepţie poetică a deşertăciunii «e una din notele ce apar mai des în literaturile esteuropene» (vezi şi Dietrich, *op. cit.*, cap. IV), iar cînd popa Tonea, din *De la noi la Cladova*, o pornise peste Dunăre cu sfintele taine în sîn, criticul «sud-est european» ne trimitea la articolul lui Iagic asupra Dunării, publicat în *Archiv für slavische Philologie...*"

Dacă profesorul s-ar fi mărginit să tipărească doar lucrări de strictă specialitate, ca Sextil Puşcariu, N. Cartojan sau D. Popovici, n-ar avea pentru ce să ne reţină atenţia aici. Ambiţiile lui D. Caracostea au fost însă mult mai mari ; necontenit, el s-a înfăţişat drept pionierul, la noi, al unui mod nediletant, evoluat, superior de a aborda problemele poetice. Încă din *Vieaţa nouă* a lui Ovid Densusianu, unde a început să scrie, recomanda criticii „studiul fenomenelor psihologice", „pătrunderea faptelor sociale", „studiul istoric al literaturilor şi al culturilor de seamă", ba chiar „utilizarea datelor lingvistice", dacă vrea să capete o veritabilă perspectivă estetică şi să nu rămînă „ieftină", „impresionistă". Pe deasupra, trebuia să aibă şi o apreciabilă facul-

tate prospectivă, „să scoată la iveală procedeele nouă, germenul de viaţă şi prin aceasta (să) contribuie în măsura posibilităţilor, la dezvoltarea curentelor" (*Poezia română de azi. Conferinţele „Vieţii noi"*, 1910).

În studiul despre Galaction, exigenţele faţă de actul criticii creşteau. Extrem de rar se găsesc întrunite cerinţele „absolut necesare" cercetării literaturii române, datorită caracterului ei „est european", în ciuda originii latine a limbii folosite. Pe lîngă o temeinică pregătire romanistică, trebuie să posezi şi una „slavă", apoi alta „bizantină", „fără de care nu te poţi mişca în acest domeniu" ; e nevoie, în plus, să cunoşti literaturile „sud-dunărene", spre a situa opera lui Galaction faţă de ele ş.a.m.d.

Studiul *Poetul Brătescu-Voineşti* (1921) debuta printr-o ilustrare a slăbiciunilor interpretării date creaţiei scriitorului, pînă la data respectivă, de către Titu Maiorescu, H. Sanielevici, G. Ibrăileanu şi Eugen Lovinescu. „Se va vedea — anunţa D. Caracostea — cum istoria criticii noastre vădeşte necesitatea unei îndrumări, pe care am putea să o formulăm scurt : pe lîngă adevărata căldură estetică, mai multă lumină ştiinţifică, în armonie cu cerinţele de adîncire ale specialităţii şi cu starea actuală a ştiinţelor morale înrudite. Calea aceasta va apărea ca singura menită să ne scoată din apele diletantismului şi să redea totodată studiilor literare autoritatea necesară etc."

Abordarea nouă a problemelor presupune explicarea „genezei" operei, lucru neîntreprins încă la noi cum se cuvine, după D. Caracostea ; evidenţierea factorilor „plăsmuitori" şi a efectului „încunjurimii" asupra lor, evitînd estetismul, ca şi determinismul gherist (prea brutal) ; surprinderea mijloacelor artistice caracteristice exprimării personalităţii scriitorului, reconstituirea istoriei motivului pentru a putea fixa locul lui Brătescu-Voineşti în literatura naţională ; în sfîrşit, o proiecţie comparatistă, singura capabilă să ne arate cîtă însemnătate are el şi pe plan mondial.

Reorientări fundamentale făgăduieşte să aducă D. Caracostea criticii noastre şi cu lucrările ulterioare. În *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938), lansează ideea că limba modelează ca un stil „supraindividual" orice operă poetică. Se

cuvine deci întreprinsă o vastă cercetare specială în această direcţie. Temeiurile unui asemenea demers de covîrşitoare consecinţe îşi propune să le aşeze : *Expresivitatea limbii române* (1942). În volumul *Creativitatea eminesciană* (1943), autorul apare stăpînit de alte proiecte grandioase : „Multă vreme m-a urmărit gîndul — declară el — să dau o metodologie a criticii şi istoriei literare româneşti". Dacă de capitolele „elementare" („manuscrise, ediţii, bibliografii etc.") nu poate să se ocupe din lipsă de timp, ne oferă totuşi unul principal, „creativitatea", studiată prin Eminescu. Noţiunea priveşte „ansamblul acelor factori care au dus pe cei mai aleşi poeţi ai neamului la o expresie unică şi care, întrucît ne recunoaştem în ea, este deopotrivă cu însăşi fiinţa noastră". Noua ţintă e, prin urmare, stabilirea „caracterologiei naţionale" pe calea exegezei eminesciene.

În sfîrşit, volumele de *Critică literară* (I—1943 şi II — 1944) n-au nici ele pretenţii mai modeste. Din prefaţă sîntem invitaţi să descoperim în cuprinsul lor ceva fără seamăn : autorul „afirmă o critică şi o atitudine fundamental deosebită de acelea în care s-au complăcut toţi cîţi au ţinut pînă astăzi un condei critic".

D. Caracostea nici nu a rămas la o distanţă „academică" faţă de literatura contemporană. El ia în discuţie scriitori contemporani ca Brătescu-Voineşti, Oct. Goga, Gala Galaction, Şt. Petică, D. Anghel, I. Minulescu, T. Arghezi, Eugen Lovinescu, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Camil Petrescu, G. Călinescu, Victor Ion Popa, Mihai Beniuc, Aurel Marin. Din 1941, cînd a venit la conducerea *Revistei Fundaţiilor Regale,* a arătat şi pronunţate veleităţi diriguitoare. Îi va soma astfel pe E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu să-şi schimbe vederile „estetizante" sau să părăsească imediat publicaţia. Arghezi era şi el trimis la colţ, fiindcă nu acceptase să dea informaţii asupra procesului său creator. „În istoria literară, în ideologie, în critica actualităţii, în valorificarea limbii şi a patrimoniului folcloric — se mîndrea noul director al revistei, numai după un an —, am pus, număr la număr, pietre de temelie şi am tras contururile construcţiei a cărei ridicare se impunea" (*Creativitatea războiului, R.F.R.,* an. IX. nr. 9, 1942).

Nu puţină prezumţiozitate îi dictau, bineînţeles, asemenea declaraţii, îndreptăţind remarca usturătoare a lui Lovinescu : „În orice, d. Caracostea pune temelii şi hotare".

Ar fi nedrept, totuşi, să i se nege criticului o anumită perspectivă universitară reală. El vrea să împace studiul estetic al operei în sine cu istorismul preocupărilor filologice tradiţionale, privind ambianţa social-culturală din care a ieşit scriitorul, experienţa şi ideologia lui, izvoarele sale de inspiraţie şi influenţele suferite etc. Pentru aceasta, lansează termenul de *creativitate.* Noţiunea ar defini totalitatea factorilor plăsmuitori ai operei, urmăriţi în acţiune. Criticul vizează să pună bazele unei „genetici artistice", care să unească „toată preciziunea filologică cu interpretarea vie a poeziei" şi să dea judecăţii de valoare o fundare „istorică". La baza „creaţiunii" ar sta o dinamică, iscată de „trăirea dualistă a existenţei". „După cum în biologie, formele mai complexe sînt rezultanta celor doi factori eterogeni din care cresc mereu reînnoite întrupări, iar în domeniul fizicii, existenţa electricităţii pozitive şi negative dă naştere unei tensiuni, poeţii îşi încarcă sufletul cu experienţe care, ciocnindu-se, luminează viu adîncuri umane şi cristalizează în noi valori. Pentru poeţi, finalitatea tensiunii este creaţiunea ; să se elibereze de încordare plăsmuind." (*Creativitate şi creaţie. Critici literare,* I.)

La Galaction, D. Caracostea descoperă „însăşi dualitatea existenţei creştine : pămîntul şi păcatul, cu toate ispitele lui, din care cu necesitate se naşte celălalt plan de rezonanţă, cerul cu imperativele lui de izbăvire".

Tensiunea proprie operei lui Brătescu-Voineşti este „destinul valorilor omeneşti", contemplate iarăşi în contrastul lor, sub unghiul umorului, înduioşării sau tragismului. Imposibilitatea atingerii în sfera umanului a „absolutului erotic", pe care-l caută necontenit Eminescu, conferă atîta sublim dramatism şi poemului *Luceafărul.*

În studiul „formei", privită „funcţional", ca rezultatul conlucrării tuturor factorilor ei : „limbă, imagine, ritm, arhitectonică" etc., D. Caracostea introduce alt concept, al *expresivităţii.* La acest capitol, consideraţiile criticului se îndreaptă, practic, numai într-o singură direcţie. El are tendinţa să dea o rezolvare mai curînd lingvistică, decît estetică problemei, stabilind o „tipologie" a cuvintelor ro-

mânești, după vocalele lor accentuate și „estemele“ (fonemele expresive) pe care le cuprind, clasificate conform categoriilor : „luminos-întunecos“, „închis-prelungit“, „neted-aspru“ ș.a.m.d. Expresivitatea ar rezulta din intuirea acestor însușiri ale vocabularului, limba fiind considerată „un stil supraindividual, modelator virtual al oricărei creațiuni“, o „instituție de artă“.

D. Caracostea introduce, pentru prima oară la noi, o serie de preocupări mai recente ale lingvisticii și etnologiei. Prin el, critica românească face cunoștință cu demersurile unor K. Vossler (*Die Nationalsprachen als Stile*, 1925), M. Grammont (*Traité de phonétique*, 1933), J. Vendryes (*La phonologie et la langue poétique)*, K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934), Julius Stenzel (*Philosophie der Sprache*, 1934), Leo Weissberger (*Die Volkhaften Kräfte der Muttersprache*, 1935) și Fr. Kainz (*Psychologie der Sprache*, 1941).

Cu Jan Mukařovsky (*La phonologie et la poétique*, 1931) și V. Mathesius (*La structure phonologique du lexique du tchèque moderne)*, D. Caracostea se apropie de lucrările „Cercului lingvistic din Praga“, anticipînd o întreagă orientare contemporană structuralistă a cercetării literare.

Pe linia facilitării investigațiilor de genetică artistică îi datorăm șirul mărturiilor pe care le-au făcut, la inițiativa lui, numeroși scriitori însemnați ca : O. Goga, Brătescu-Voinești, Gala Galaction, I. Minulescu. Ion Pillat, Nichifor Crainic, Ion Barbu, V. Voiculescu.

E de reținut și metoda sa „istorico-geografică“ folosită pentru studierea literaturii populare (*Din istoria și estetica epicei poporane române, Balada populară română, Morfologia și tipologia baladei, Doina)*. Din păcate, lipsa de gust și oportunismul ideologic, cu o singură constantă : reacționarismul, minează serios întinsa activitate critică a lui D. Caracostea. Începînd cu studiul *Poezia română de azi*, autorul face gafe. Îi critică, astfel, pe O. Goga, Anghel și Minulescu și găsește, în schimb, că opera fadului Ervin „este cea mai bogată și lipsită de exagerare contribuție ce s-a dat pînă azi în direcțiunea introducerii de motive și mijloace artistice nouă, moderne, în poezia noastră“. Expresivitatea „limbii române“ ajunge să explice valoarea *Mioriței* prin frecvența lui *i* scurt. „Critica de creativitate“ dă, în practică, rezultate cu totul descurajante.

Arghezi reprezintă tipul „proletar“ al „destrămatului“, tendința lui „primordială“ fiind de „coborîre chiar și a imaginilor celor mai scumpe“. „Faimoasele *Blesteme* sînt o hibridă împerechere de byronism și de verism al ulcerelor“ ; reflexul „plebeian“ spre „pamflet“ se „încaieră“ cu aspirația spre înălțimi. Burghezia de origine semită vrea să-și impună gustul cu Arghezi. Dar o astfel de poezie se situează de la sine spre periferia literaturii. Tipul „consolidatului“ ni-l oferă Nichifor Crainic, fiindcă el își simte menirea ca pe o „dăruire“. Proza lui Mateiu Caragiale „aparține în întregime boemei și nevrozei izvorîte din romantica de fatalitate a celor care se complică în gesturi singulare“.

Tot lărgind conceptul și aplicîndu-l în funcție de interesele momentului, D. Caracostea a sfîrșit prin a vorbi chiar și de „creativitatea războiului“ *(R.F.R.,* anul X, nr. 9, 1942). După aceea, preferința manifestată pentru problemele de „caracter“ nu putea inspira prea multă încredere.

Viitorul profesor universitar **Alexandru Dima** (n. 1905), succesorul lui Tudor Vianu la catedra de literatură universală și comparată, s-a amestecat și în viața literară, încă din anii studenției, cu prilejul polemicii violente pe care a stîrnit-o *Manifestul Crinului Alb*. George Călinescu, angajat el însuși în discuție, dădea drept exemplu observațiile judicioase și cuminți făcute de colaboratorul revistei *Datina*. Folosind aceeași publicație care apărea în orașul său natal, Turnu-Severin, Al. Dima a adus un an mai tîrziu (1929) obiecții, iarăși foarte academice, dar fundamentale, tezelor de bază ale lui Nichifor Crainic și Radu Dragnea, asupra ortodoxismului. Licențiat în litere și folozofie al Universității din București, și-a completat studiile la Berlin, München și Viena, unde a urmat cursuri de estetică și istoria literaturilor romanice și germanice. Stabilit, o vreme, la Sibiu, a fost animatorul grupării „Thesis“ și a publicat numeroase articole de critică, teorie și istorie literară în revistele ardelene. Și-a început cariera universitară la Iași ; mutat în București, a devenit, după moartea lui G. Călinescu, și directorul Institutului de istorie, teorie literară și folclor. Doctor docent, este membru al Academiei

R.S.R. şi face parte din comitetul Societăţii Internaţionale a Comparatiştilor.

Două note caracteristice disting critica universitară exercitată de Al. Dima prin şirul lucrărilor lui : *Aspecte şi atitudini ideologice* (1933) ; *Motive hegeliene în scrisul eminescian* (1934) ; *Izvorul folcloric al poeziei religioase a lui Ion Pillat* (1934) ; *Al. Odobescu* (1935) ; *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* (1936) ; *George Coşbuc* (1938) ; *Conceptul de artă populară* (1939) ; *Afinităţi elective : Titu Maiorescu şi Goethe* (1940) ; *Sibiu* (1940) ; *Gîndirea românească în estetică* (1943) ; *Problema estetică* (1943) ; *G. Ibrăileanu, concepţia estetică* (1947) ; *Alecu Russo* (1956) ; *Studii de istorie a teoriei literare româneşti* (1962) ; *Principii de literatură comparată* (1962) ; *Arta populară şi relaţiile ei* (1971) ; *Aspecte naţionale ale curentelor literare internaţionale* (1973). Mai întîi, simpatia teoretică pe care a arătat-o încă din tinereţe tradiţionalismului poate fi regăsită în interesul continuu al autorului pentru acelaşi nucleu de probleme. Ele gravitează în jurul „specificului naţional" şi a „creaţiei populare", avînd mereu tangenţe cu etnografia. În al doilea rînd, şi aceasta le conferă originalitatea, chestiunile amintite sînt abordate tot timpul sub unghiul cercetării estetice de specialitate.

Pompiliu Constantinescu aprecia „serioasa pregătire", „informaţia", „buna metodă critică", „matura putere de judecată" şi perfecta „obiectivitate", cu care Al. Dima înţelegea să discute „Problema mişcării ortodoxiste", în volumul *Aspecte şi atitudini ideologice,* deşi nu-şi ascundea simpatiile tradiţionaliste. Discipolul lui Lovinescu subscria integral la concluziile purtătorului de cuvînt al *Datinei.* Principiul tradiţiei — demonstra cu argumente logice, filozofice şi istorice stringente Al. Dima — nu poate fi căutat decît în acţiunea modelatoare a factorului etnic, pe plan cultural. „Ortodoxismul popular", invocat de Nichifor Crainic, e la noi „pur ritualism", iar celelalte expresii ale creştinismului răsăritean în viaţa noastră spirituală au avut un caracter „cărturăresc", „artificial", „necreator".

Cu o egală prudenţă metodică şi fără fanatism ideologic, Al. Dima examinează ce forme concrete a luat *Tradiţionalismul lui Eminescu.* Meritul imparţialităţii ştiinţifice şi

orizontului intelectual larg al criticii universitare îl au şi studiile despre Pârvan şi C. Rădulescu-Motru.

Cu *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană* (1936), Al. Dima întocmeşte pentru prima oară un inventar sistematic al motivelor populare folosite de lirica noastră cultă, după primul război mondial. Pe lîngă V. Voiculescu, Lucian Blaga, Ion Pillat şi Adrian Maniu, nu lipsesc nici Tudor Arghezi, nici Ion Barbu. Specialistul în folclor se dovedeşte un bun cunoscător al poeziei moderne naţionale şi străine. Pompiliu Constantinescu îi reproşa lucrării că rămîne, din scrupul metodologic, prea descriptivă. Totuşi, o idee generală, nouă, e formulată în ultimul capitol, după ce au fost produse suficiente dovezi ca să o susţină : „Din imensul material al credinţelor, obiceiurilor şi literaturii populare, sensibilitatea vremii a selectat numai elementele menite să-i potenţeze lirismul, fie sub forma sentimentelor limpezi, fie mai ales a vagului pulverizat în atmosfera poeziei. Mitologia astrelor şi pămîntului, credinţele ce privesc fiinţele animale sau viaţa sufletului, apariţiunile sfinte, motivele magice cu descîntecele şi blestemele lor, cu ceaţa lor de vrajă, obiceiurile şi ocupaţiunile, literatura populară, în sfîrşit, au fost utilizate în măsura numai în care puteau să devină un material liric. (...) Lirica vremii — străbătînd crusta sentimentelor limpezi — sondează adîncimile subconştientului, umbrele iraţionalului, lumea nebuloasă a tainelor, alături de liniile directoare ale filozofiei intuiţioniste contemporane. Creaţiunea poetică a vremii străbate cu preferinţă tărîmurile visului şi vrăjii, depărtîndu-se de proiectul luminii raţionale." O altă idee mai îndrăzneaţă, acceptată abia azi, e oarecum sugerată. „Modernismul" nu numai că nu a ignorat chtonismul, dar a dat un impuls nou explorării unor zăcăminte ale lui foarte adînci şi nefructificate poetic încă, în acelaşi punct cheie al tuturor doctrinelor tradiţionaliste, folclorul. Al. Dima a adus o perspectivă complet inedită la noi, deschisă de şcoala etnologică germană (Hans Naumann, K. Spiers, Otto Böckel, R. Forrer, A. Haberlandt, John Meier, Max Verworn etc.). Din această optică „deromantizată", pe care o hrănesc anchete pozitiviste socio-psihologice (autorul însuşi a întreprins una, la Drăguş-Făgăraş, în 1930, privind împodobirea caselor ţărăneşti), o serioasă cultură

filozofică și mai ales estetică, a ieșit principala lucrare a lui Al. Dima, distinsă cu premiul Academiei Române, *Conceptul de artă populară*. Chiar titlul indică scrupulul științific al cercetătorului. Toată lumea crede că știe foarte bine ce este „arta populară". Dar enormele dificultăți întîmpinate în precizarea naturii ei apar din clipa cînd încercăm a o defini — arată Al. Dima. E de ajuns astfel să observăm că particularitățile care i se atribuie de obicei artei populare aparțin și anumitor arte culte, și artei primitive, și artei copiilor sau schizofrenicilor. Așa cum rezultă dintr-o analiză lucidă, diferențele sînt de fapt *graduale*. De aici, însă, necesitatea stabilirii lor cît mai nuanțat și exact, ceea ce și întreprinde autorul, trecînd printr-o sită critică foarte fină opiniile specialiștilor în materie. Risipirea unor vechi și persistente prejudecăți în acest domeniu este o primă calitate, deloc neglijabilă a lucrării. Sîntem deprinși, de la Herder, să acordăm producției folclorice atributul perfecției artistice. Dar aflăm că tocmai realizarea estetică nu intră propriu-zis în finalitatea creației populare, îndreptate permanent către ținte utilitare și investite mereu cu caracterul „semnului" sau „instrumentului", adică nemulțumindu-se niciodată să-și fie ei însăși suficiente. Demitizantă e și o observație privitoare la particularismul etnic al producției folclorice. Iarăși am fost obișnuiți să-l socotim mai caracteristic ca oriunde. Fiind stăpînită însă de ceea ce s-a numit „mentalitatea primitivă" — ne atrage cu pătrundere atenția Al. Dima —, creația populară tinde să fie expresia mai curînd a unui om universal decît individualizat prin trăsături puternice naționale. De aici, autorul nu conchide, bineînțeles, că producției folclorice i-ar lipsi calitățile estetice sau specificul național. Sîntem chemați însă a privi cîteva lucruri, pe temeiul cărora s-au clădit atîtea teorii, fără romantism, de pe terenul gîndirii științifice evoluate.

Arta populară — demonstrează prețioasa lucrare — are, sub raportul năzuinței formative, o tendință antinaturalistă, pe care i-o imprimă aplicarea spre „abstractizare", e „ideoplastică", „geometrizantă", „expresionistă in nuce". Creație a unei „comunități" umane (Gemeinschaft und Gesellschaft), se supune strict cerințelor ei, chiar cu prețul sacrificării factorului individual. Nota distinctivă cea mai

categorică i-o dă procesul *circulației*, datorită căruia suferă actul modelator al unui întreg dinamism psihico-social.

Interesul deopotrivă pentru etnic și estetic poate fi surprins și în celelalte scrieri ale lui Al. Dima. Dintre autorii români l-au atras aceia care s-au ocupat de „specificul național" și au avut o contribuție la elaborarea teoretică a problemei (Al. Russo, G. Ibrăileanu), cu *Gîndirea românească în estetică* a căutat să înfățișeze prezența spiritului speculativ autohton pe un asemenea tărîm. Valoroasă e evidențierea notelor personale, în coordonate universale, sigur trasate, și adnotarea critică discretă, dar competent dirijată continuu către fundamentul filozofic al ideilor. O altă lucrare, intitulată *Studii de istorie a teoriei literare românești*, vădește o orientare asemănătoare. Din nou, intenția e de a reconstitui o evoluție a gîndirii artistice la noi, folosind acum reflecțiile scriitorilor noștri clasici cu acest caracter. Titlurile studiilor sînt edificatoare : *Preocupări de teorie literară la Al. Russo ; B. P. Hasdeu, critic și teoretician literar în perioada începuturilor sale ; Teoria literară la „Contemporanul" ; Concepția despre artă a lui Caragiale ; Opiniile estetice ale lui Duiliu Zamfirescu.*

După 23 august 1944, întărite cu o bază marxistă, reflecțiile lui Al. Dima s-au îndreptat mai ales către domeniul literaturii comparate. Nici aici nu au rămas străine de preocupările mai vechi ale criticului universitar. Accentul pus pe problemele teoretice ale disciplinei ne-au dat volumul *Principii de literatură comparată*, mic tratat excelent sistematizat și cu o informație adusă la zi. De asemeni, atenția acordată și în acest domeniu particularismelor etnice o trădează lucrarea : *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale.*

CREAȚIA CRITICĂ

GEORGE CĂLINESCU

Critica ideală sau „complectă", cum o numea Ibrăileanu, ar fi rezultat, după el, dintr-o urmărire consecventă a principiului cauzalității în „explicarea" operelor literare. Comentatorul, dornic să lămurească pînă la capăt lucrurile, va proceda deductiv. Pentru a defini caracterul unui autor va începe prin a cerceta particularitățile tuturor operelor sale, practicînd o *critică estetică.* Dar aceste trăsături țin de natura sufletească a scriitorului respeciv, deci, „dacă voim să ne scoborîm la cauză, trebuie să facem *psihologie*". Ambiția epuizării *explicațiilor* e silită să ia act aici de ereditate și mediu ; cercetătorul va fi obligat în consecință să apeleze și la *sociologie.* Singură, parcurgerea tuturor acestor trepte în spirit scientist, respectînd mereu principiul cauzalității, ne-ar aduce o edificare integrală asupra autorului studiat. „Unii critici — nota nemulțumit Ibrăileanu — fac critică estetică, alții critică psihologică, alții genetică — și puțini le fac pe toate, adică critică complectă" *(Complectări, V. r.,* nr. 4, 1925).

Ceea ce ignora el era posibilitatea împlinirii dezideratului exprimat într-o manieră nu deductivă, ci fulgurantă, lăsînd la o parte factorii de prisos și mergînd direct către inima operei. O astfel de „critică complectă", în sensul că nu-i rămîneau străine nici estetica, nici psihologia, nici sociologia, acolo unde concursul lor se dovedea rodnic, dar dispusă a utiliza sugestiile oricărei discipline sub o formă intuitivă, sintetică și mai ales *creatoare,* avea să o realizeze **George Călinescu.**

Esențială e, la el, o fuziune fericită și rară. Criticul de vocație perfect pregătit, stăpîn pe uneltele acestei activități, a fost în primul rînd un mare scriitor, poet și romancier strălucit. Observațiile sale participă permanent la actul *creației literare* care îi e natural ca respirația. George Călinescu a respins de repetate ori separația falsă, după el, între scriitor și critic. Maiorescu nu avusese nici o îndreptățire teoretică atunci cînd îl trimisese pe Duiliu Zamfirescu la îndeletnicirile sale beletristice, rezervîndu-și sieși autoritatea de a judeca și de a clasifica valorile. Definiția caracterului antinomic pe care l-ar avea activitatea artistică și cea critică e „un mare sofism" *(Critică și creație, V. r.,* nr. 37, 1927). Prejudecata vine din literatura franceză. Ea a încetățenit ideea criticului profesionist, specializat exclusiv în comentariul operei altora. Dar „nici o literatură n-are propriu-zis un Sainte-Beuve, un Taine, un Brunetière, un Faguet, un Thibaudet. Alte literaturi au istorici literari, ideologi, eseiști, *scriitori care emit și opinii literare.*" (S. n ; *Adev, lit. și art.*, nr. 841, 1937.) În niște însemnări din 1958, George Călinescu va formula și mai categoric ideea aceasta, notînd că n-a trecut fără a fi observată „agasarea", pe care i-o produce adesea insistența asupra activității sale de „critic". Reacția, oricît ar părea de curioasă, are o explicație simplă : despărțind creația de critică „în mod arbitrar", unii, ce-i dreptul rar, nu văd „punctul nuclear" al faptei literare, la care raportate, alte activități rămîn „epiteliale". Ceea ce-l interesează pe G. Călinescu, în primul rînd, înțelegem că e „creația". Dar între „spiritul critic", care constituie o componentă organică a ei, și „critica" înțeleasă ca o profesiune, nu există „coincidență", ci doar „interferență", cît mai multă de dorit, firește, dacă a întîlnit o vocație autentică. Se întîmplă ca multor cronicari să le lipsească o astfel de facultate complet. Însă „spirit critic trebuie să aibă neapărat orice creator, atît sub aspectul teoretic, cît și acela perceptional. Un mare poet este, *ipso facto,* un estetician, fie și aplicat numai la domeniul poeziei, și e cu neputință să nu aibă opinii despre ceilalți poeți. Toți marii artiști, toți scriitorii au făcut declarații estetice, toți într-un chip sau altul au judecat nu numai pe artiștii și scriitorii uni-

versali, ci şi pe contemporani, şi mulţi au o operă critică destul de întinsă." George Călinescu citează şi cîteva exemple ilustre : Giosue Carducci, după De Sanctis, „al doilea critic modern al Italiei" ; Baudelaire (în domeniul poeziei şi plasticii), Flaubert (pentru roman), avînd amîndoi o „fineţe de concepţie pe care n-a atins-o niciodată Sainte-Beuve". Opera critică cea mai desăvîrşită şi mai plină de urmări, afirmă răspicat George Călinescu, este marea creaţie însăşi, fiindcă „ea e totdeauna revoluţionară, surprinde prin noutatea ei, reface concepţia despre lume şi implicit judecă concepţia veche". La fel, comentariul cu adevărat pertinent şi substanţial presupune neapărat îndărătul său o natură creatoare. „Cînd cineva afirmă despre oareşicine că este «un critic dublat de un artist», calificaţia mi se pare superficială — insistă G. Călinescu. Ori — adaugă el — avem de a face cu un artist care pînă şi în opera critică aduce modul de a gîndi concret al artistului, ori respectivul este un critic profesionist necreator, dotat pe ici, pe colo cu oarecari graţii ale condeiului. Exerciţiul şi talentul nu sînt totuna cu arta. Proprie artistului este fantezia, prin care poate transforma orice idee generală într-o ficţiune, viabilă în sine şi care, cum am zis, are de la sine şi o funcţie critică." (*Critică şi creaţie V. r.*, nr. 4, 1958.)

Vom avea prilejul să examinăm imediat mai amănunţit cum a înţeles G. Călinescu să-şi valorifice în exegeza literară această însuşire. Să reţinem deocamdată adeziunea sa deschisă şi structurală la o „critică de artist". Nu e neseminficativ a nota că gustul ei i l-a trezit, pe lîngă instinctul scriitoricesc înnăscut, probabil şi formaţia intelectuală. În cultura italiană, cu care a avut prin studiile universitare un contact intim, tipul acesta de critică a fost mai des practicat ca oriunde. Dante, Petrarca, Torquato Tasso s-au simţit atraşi de exerciţiul exegezei literare ; autorul *Divinei Comedii* a fost chiar primul critic comparatist şi filolog pe care l-a dat către sfîrşitul ei lumea medievală. George Călinescu îl aminteşte pe Carducci, judecători admirabili ai scrisului altora ; esteticieni şi eseişti străluciţi s-au dovedit însă şi Gozzi, şi Goldoni, şi Ugo Foscolo, şi Leopardi, şi Manzoni, şi Pascoli, şi D'Annunzio,

și Papini. E firesc, prin urmare, ca literatura franceză, care a avut mai ales critici profesioniști (Sainte-Beuve, Taine, Thibaudet), să dea, atunci cînd e privită cu sentimentul acestei tradiții, o impresie de singularitate.

G. Călinescu s-a născut la București, în 1901. Prin adopțiune, a devenit botoșănean, dobîndind astfel de mic o înțelegere specială a sufletului moldovean, fapt care l-a ajutat neîndoios să scrie paginile cele mai pertinente din literatura noastră despre Eminescu și Creangă. Primele două clase primare le-a făcut la Iași. A terminat apoi cursul primar în București ; tot aici a urmat gimnaziul la „Șincai" și liceul la „Gh. Lazăr" și a absolvit Facultatea de litere, luîndu-și licența în 1922. Student sîrguincios, întocmește, în seminarul pe care îl conducea Mihail Dragomirescu, referate conștiincioase despre Duiliu Zamfirescu : *Ghetsemani ;* N. Filimon : *Nenorocirile unui slujnicar ;* Calderón : *Judecătorul din Zalomeea ;* Al. Ruso : *Cîntarea României ;* G. Topîrceacu : *Balada chiriașului grăbit.* Atrage însă atenția altui profesor al său, Ramiro Ortiz, și el îl recomandă pentru un post de paleograf la Arhivele Statului. Tot cu ajutorul lui izbutește să plece în Italia spre a-și continua studiile, după luarea licenței. Aici învață să-l cunoască mai îndeaproape pe Pârvan, care conducea „Școala română din Roma". Strînge material pentru două lucrări arhivistice : *Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei secoli XVII e XVIII,* (1925) și *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni,* (1930) ; întors în țară prin 1926, își începe cariera didactică la liceul „Gh. Șincai" unde obținuse o numire pentru a preda „filozofia" încă din 1923, dar va funcționa aproape zece ani ca profesor de italiană și franceză, avîndu-i colegi pe E. Lovinescu, I. M. Rașcu, Al. Graur și N. N. Condeescu. Din profilul, pe care i l-a schițat mai tîrziu pictorul Șt. Dumitrescu, ghicim că George Călinescu trebuie să fi fost un tînăr slab, cu linia frunții și nasului greacă, ochi neguroși și alură de salcie plîngătoare. Criticul însuși se va evoca, dealtfel, la modul sublim ironic, sub o asemenea înfățișare romantic juvenilă, scriind : „În adolescență eram foarte «trist», / Un veșnic himerist, / Pășind sigilat de destin, / Ca un posibil nou Lamartine, / Contemplînd ale soarelui fune-

ralii / Cu profil de medalii. / Eram numai piele și os / Și mă credeam (cu mîndrie !) tuberculos, / Simulînd pași obosiți și stîngaci, / Mă plimbam în parcuri printre copaci, / Răsfoind teatral cîte o carte, / Ca să fiu observat de departe, / Sau priveam lumea noros și indirect / Ca *Melancolia* lui Dürrer Albrecht..."

Dar, după cum aflăm în continuare, „toate erau numai impostură", „căci — spune poetul — clocoteam de bucurie și ură, / Convins că într-un lustru / Voi deveni ilustru / Și lumea o să mă desfete / Și o să fiu remarcat de fete" (*Impostură, Opere,* 2).

Curios e că George Călinescu n-a făcut totuși ușor carieră, în ciuda excepționalei sale înzestrări. A încercat întîi să se afirme ca poet. În *Sburătorul,* nr. 7, din 1919, D. Nanu îi răspundea la rubrica intitulată „Corespondența literară" ; G. Călin. „Iată vă facem plăcerea dv. și cunoscuților citind ultima strofă din *Flașnetarul :* «Papagalul verde / Țipă, amintind / Viața ce se pierde / Uitări ce se-ntind»", nereținîndu-se însă a adăuga : „În adevăr, cu asemenea versuri, «viața se pierde»." Niște „cugetări" nu se bucură nici ele de o primire mai călduroasă. Cîteva, Eugen Lovinescu însuși, de astă dată, le găsește „spirituale", dar se grăbește să noteze sceptic : „e atît de greu de urmărit originalitatea în cugetări" (Poșta redacției, *Sburătorul,* nr. 24, 1919). Debutul publicistic, George Călinescu reușește să și-l facă abia în 1924 cu o serie de studii italieniste la revista *Roma,* pe care o scoate Ramiro Ortiz *(Luigi Pirandello și pirandelismul ; Sfîntul Francisc, sărăcuțul lui Cristos ; Alfredo Panzini* și *Alfredo de Bosis).* Ca poet, găsește audiență doar doi ani mai tîrziu, în *Universul literar,* cînd de revistă avea să se ocupe Perpessicius. Aici îi descoperim primele versuri, *Nova mihi apperuit Beatrix* (o interpretare liberă a unei secvențe din *Divina Comedie), Vedenii* și *Ceasornicul.* După ce îl va frecventa o vreme pe Eugen Lovinescu, i se deschid, în sfîrșit, și paginile *Sburătorului,* seria 1926/1927, printre colaboratorii căreia îl întîlnim cu poezii *(Idolatrie, Inviolabile aeternitas)* și articole de critică. Observăm însă că pentru acestea din urmă nu găsește lesne locul unde să le dea o desfășurare care să-i aducă autoritatea scontată. Relațiile cu Eugen Lovinescu se strică repede, după George Călinescu, din cauza

caracterului invidios al criticului. Acesta, nesuportînd izbînzile altora, ar căuta să le anuleze sau să le diminueze prin orice mijloace : „Un tînăr întreprinde un studiu despre Eminescu, care obţine oarecare succes. Numaidecît şi înainte ca opera să-şi găsească un editor, în vremea chiar cînd tînărul citea lucrarea în casa criticului, acesta dădea un interviu prin care vestea că el însuşi întreprinde o vastă cercetare eminesciană, la care nu făcuse aluzie niciodată în viaţă.“ *(E. Lovinescu [portret], V. r.* (nr. 7, 1937.) Rămîne de dovedit dacă lucrurile se vor fi petrecut în adevăr aşa, cert e însă că, încă din 1927, George Călinescu porneşte a îndrepta repetate săgeţi împotriva lui Lovinescu. La *Viaţa literară,* care gravita tot în orbita *Sburătorului* şi unde I. Valerian îi încredinţase, începînd cu nr. 33, o rubrică permanentă intitulată „Literatură străină“, schiţează o primă acţiune de subminare a teoriei sincronismului (v. articolul *Echilibru între antiteze,* nr. 42, din 1927).

Curînd, intervenţiile în polemicile iscate de *Manifestul Crinului alb* vor adînci şi mai mult divergenţele dintre George Călinescu şi criticii lovinescieni. Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu săriseră prompt spre a-şi apăra magistrul de atacurile „noii generaţii“ împotriva „bătrînilor“. Într-un şir de articole din *Viaţa literară : Generaţia bombastică, „Crinul alb“ şi „Laurul negru“, Lucifer, Numărătorii de stele, Invazia adolescenţilor, Fronda copiilor* (nr. 91, 92, 96, 99, 100 şi 102, 1928), George Călinescu pare să li se ralieze. Titlurile ţintesc chiar să creeze impresia că avem de a face cu nişte replici drastice. Cine sînt „bătrînii “ ? Lovinescu, Ralea, spirite în deplinătatea forţei lor creatoare ? Cu ce s-au făcut notorii pînă acum aceşti tineri turbulenţi ? — întreabă Călinescu. „Sîntem terorizaţi de tipul «mucosus»“ — proclamă el.

Dar îndărătul unui aparent atac se ascunde o adeziune. Atitudinile „mistice“, „frenetice“ sînt singurele cu adevărat fecunde azi pentru cultura noastră — declară criticul şi aminteşte exemplul lui Pârvan. Faţă de *Manifestul Crinului alb* îşi exprimă o simpatie „fără rezerve“, mărturisind că subscrie „la toate ideile şi rîndurile sale“. „Vieţuim în aventură — adaugă el —, dar toţi am simţit şi am înţeles existenţa şi necesitatea Absolutului ; acest absolut nu poate fi decît experienţa religioasă verificată şi justifi-

cată de Biserică. Cu voie sau nevoie, toți ne aflăm pe drum. Toți trebuie să pășim pe acest drum... Și toți trebuie să ne încordăm să ajungem." Astfel de opinii, dacă erau destinate să-i înstrăineze criticului simpatiile cercurilor lovinesciene, aveau însă calitatea de a fi bine primite la *Gîndirea,* unde începuse să colaboreze din septembrie 1927. Aici, împarte cu Al. Bădăuță interimatul „Cronicii literare", pe care deținătorul ei, Tudor Vianu, o întrerupse. Criticul încearcă vizibil o „captatio benevolentiae" a direcției revistei, scriind despre Lucian Blaga, Emanoil Bucuța, Nichifor Crainic. La Hortensia Papadat-Bengescu scoate în evidență „sentimentul etnicului" sub forma observației sociale satirice pe care i-o dictează romancierei „oroarea de încrucișat". Un articol despre Eugen Lovinescu, detestat la *Gîndirea,* trădează același țel. Textul debutează printr-o acumulare de gesturi obsecvioase : „M-am întrebat dacă aveam căderea să judec o operă în care au fost rînduite cu nepăsare de cercetător atîtea ambiții și atîtea modestii, în care căldura și hărnicia au fost măsurate cu aceeași măsură a artei..." „Aș vrea să înving simpatia ca să văd adevărul. Dacă greșesc, greșesc cu neiscusință, iar nu din pornire, dacă laud, o fac din slăbiciune..." Dar toate aceste politeți sînt pînze de fum, întrucît îndărătul lor are acum loc declanșarea unui atac vehement. Teoria sincronismului e negată complet. Vitalitatea și corespondențele largi în actualitate ale tradiționalismului românesc o infirmă categoric — declară fără nici o ezitare G. Călinescu. Articolul adună toate acuzațiile aduse lui Lovinescu de detractorii săi. Acesta e „un critic cu receptivitate tardivă și fără simțul proporției". „Știindu-se astfel e prudent și abil." „Simulează cu gestul intelectual sensibilitatea absentă." „Nu vrea să primească și-i e frică să gonească. Ar vrea să scrie despre fiecare scriitor că e mare și e mic, că place și nu place, că are și n-are valoare, pentru ca astfel să fie mereu oracol, mereu autoritate." „A excelat în a descoase influența, imitația, plagiatul, dîndu-ne de foarte multe ori critici-inventar în loc de critici analitice. În cea mai mare măsură, critica sa a fost mai totdeauna o rînduire pe categorii, o apariție de fișe și foarte arareori s-a oprit mai îndelung la conținutul în sine și la înțelegerea

lui intuitivă..." „D. Ibrăileanu, dacă se împiedică în hîrtoapele stilului, comunică şi sugerează. D. Lovinescu insistă cu voinţă asupra baudelairismului arghezian şi nu explică nimic, numai fiindcă în poezie vede întîi eterogenul, şi nu omogenul, accidentul, şi nu substanţa, cămaşa, şi nu miezul, fiindcă începe cu critica acolo unde ar trebui să sfîrşească..." „are pasiunea literară — cum zice —, dar n-are pasiunea literaturii". „În scrisul altuia se iubeşte pe sine cu posibilităţile de valorificare ale mijloacelor sale. Este indiferent, şi nu obiectiv, e rece, fără să fie drept", „e un spirit minor". „Dacă prin graţie înţelegem lenea spiritului care nu zboară şi nu se afundă... e un graţios." Dar mai regretabilă se dovedeşte la el „,lipsa simţului de mister, lipsa undei mistice, neputinţa de a se înfiora la suflul divinităţii şi al morţii, oroarea de problemă filozofică, în care vede numai cazuistică şi deloc zbuciumul". O bogată invenţie imagistică vine să fixeze figura criticului într-o ordine a derizoriului. El e „un Hercul muşchiulos şi bovin, sprijinit în măciucă fioroasă, pe umărul căruia stă însă un cap mărunt" ; „un sarcofag de marmură şi înăuntru un fluturaş" ; pentru G. Călinescu, Lovinescu devine pe rînd : „un monstru rînjitor asiatic, cu pîntecul lustruit şi ochii auriţi, dar cu trupul de porţelan cristalin" ; „o ladă de bronz plină cu mărgele" ; „un iatagan înroşit cu cerneală roşie", „o păpuşă mică înfăşurată într-o sută de scutece de hîrtie" ; „un incendiu de pagini ventilate". Ca Antinou, „are înfăţişarea unui atlet, are picioare bune, piept bun, braţe bune, e sănătos şi cu mintea ageră, dar are sufletul unei femei"... „E voluptuos, pudic, vanitos, dulceag, insinuant, cochet ; curios, maliţios, intrigant..." „Nefiind chemat, şi-a făcut o conduită din a nu se duce. El zice : «Nu m-am dus la Academie fiindcă era prea departe». Dar Academia n-a venit la el şi el îşi face Academie. Dă recepţii, dineuri, audienţe colective sau individuale, consulturi, sau numai întrevederi, ascultă pe oricine şi orice, întreabă de toţi şi de toate, ştie tot şi spune tot, dar la fiecare în parte ; e în relaţii cu toţi şi află toate cu un ceas mai devreme. Nu vorbeşte din viţiul de a nu putea ascunde, ci din curiozitate şi maliţie. Ştie o anecdotă despre fiecare şi o spune de cîte ori are prilejul. Depinde

de relațiile ce le are cu victima pentru a da anecdotei o formă scrisă sau una verbală." (*E. Lovinescu, Gîndirea*, nr. 12, dec. 1927.) Alt articol, *Ascensiune* (din nr. 5, mai, 1928), era iarăși de natură să placă în mod special conducerii revistei. Autorul face cu el o profesiune de credință critică, descriind cum s-a ridicat treptat la o înțelegere superioară a judecății literare.

Sus de tot, diferitele însușiri, dezinteresarea morală, experiența creației, cultura, talentul, entuziasmul apar subordonate revelației transcendentului prin contemplația artistică. „Ori de cîte ori — afirmă G. Călinescu — m-am aflat în fața unei adînci inspirații, am găsit că era de natură religioasă, că se trăgea, cu alte cuvinte, din umilință față de Non-eu. Dacă nu pot avea această intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existență, dacă nu pot înlătura orgoliul, încrederea în sine, luciditatea etc., nu am despre artă decît o înțelegere empirică. Arta este acolo unde mă rănește desăvîrșita libertate a lumii față de conștiință, desăvîrșita minune fără prevedere. Iar cine nu se poate ridica cu spiritul pînă la nevăzut, neprevestit și rugăciune, nu știe prețui." La capătul acestei ascensiuni spirituale, pe care ar presupune-o exercițiul criticii, G. Călinescu situează extaza mistică : „Am deschis atunci — scrie el — ferestrele, cuprins de o tainică fericire a gîndului, și am respirat larg aerul de seară cu parfum de liliac. Și mi se părea că aripi eterice se clatină în aer cu oarbă lucire și vîrfuri de foc."

Mai categoric, criticul caută să-și afirme adeziunea la programul *Gîndirii* prin alt articol, intitulat *De apparitione angelorum* și publicat în nr. 12 al revistei din 1928. Sub formă de iluminație spirituală, trăită contemplînd pădurea, toamna, și zărind pe fundalul ei două uriașe aripi albe îngerești, el descoperă cîtă îndreptățire are orientarea publicației. Meditația ajunge apoi într-un chip suspect de sistematic la toate ideile gîndiriste. „Absolutul operează prin revelație și simbol, dar în chip individual. Dumnezeu egal pentru toți devine ideea generală, distrugătoare de absolut, cu putință la o umanitate abstractă, mecanică." Meditația din pădure — mărturisește criticul — i-ar fi impus concluzia că : în țara lui singura credință legitimă e „ortodoxismul".

Din natura angelizată a universului, G. Călinescu scoate și formele pe care *Gîndirea* le credea cele mai recomandabile organizării noastre sociale. Popoarele fără „presimțămîntul absolutului“ se conduc după „instituții raționale“, valabile „dincolo de timp și spațiu“, „punctuale în mecanismul lor ca aripa unei mori de vînt“ ; „Lucifer este internațional și democrat“. „Instituțiile popoarelor cu substrat spiritual sînt organice, deci autohtone și, urmînd însuși chipul revelației spiritului în secol, sînt ierarhice. Domnia lor este dictatura spirituală a predestinatului, nu ales după legile profane ale cunoașterii relative, ci impus de sus prin puterea lui de a se dezvălui ca o realizare mai înaltă a divinității.“

Pe aceeași cale, mult prea deductivă pentru o iluminație, proaspătul convertit coboară pînă la punctele practice din programul literar al revistei : „Între arta profană și cea religioasă“ ar exista „aceeași deosebire ca între o groapă și un monument. Una bate pe drumurile cunoașterii și are un substrat documentar, cealaltă e o formă de adorație a misterului și o încercare de a găsi monumentul cel mai semnificativ care să-l revele.

Poezia vulgară trăiește din senzație sau intelect. Senzația este zguduirea sterilă a conștiinței năpădite de negurile Nimicului. Mistica este însăși definiția poeziei : adică suprimarea necesității și așteptarea miracolului.“

„Străvechea Veneră duce gîndul spre pămîntul orb și germinație. Icoana o neînsuflețește, subțiindu-i coapsele și înghețîndu-i sînii în fructe inocente. Blînda libelulă erotică nu mai poate sta pe pămînt fără două aripi mari de lumină îndărătul umerilor subțiri.“ „Faunei și florei, icoana le restabilește conturul spiritual, purificîndu-le de materia goală și reducîndu-le la simplități de simbol. Negrul chiparos se clatină alături de îngerul care plînge între aripi, pe capacul unui sarcofag. Stejarul stă între fulgere și stăpînește cerul ca un om bătrîn. Salcia plînge scurgerea apelor și este pentru sufletul trecător cel mai bun cenobit. Mesteacănul lucește alb ca un dominican, iar plopul stă sărac printre pasările cerului ca un Sfînt Francisc.

Din crîngurile de ceață ale icoanei vin vietățile fără bestialitate, reduse la un gînd precum în apocalips : leul

grav ca o dogmă, căprioara zveltă a luminişurilor, stolul claustral al porumbeilor, păunul cu coada imperială, sprintenul ogar alb ca şi credinţa vigilentă."

Convertirea aceasta coincide prea exact cu o orientare literară precisă ca să fie şi sinceră. Construcţia logică, sub care se înfăţişează, e de o strigenţă dubioasă şi trădează un scop. Mai mult, la sfîrşit, putem descoperi şi o dorinţă de a concilia în secret spiritualismul ortodoxist cu seninătatea clasică. Orice zbucium lăuntric pentru dobîndirea mîntuirii e uitat „Neliniştea" ne-o insuflă „Lucifer". „Isus e aşteptare şi tulburare blîndă." G. Călinescu refuză să-şi reprezinte asceza ca pe o pornire creştină de suprimare a materiei. Flagelantismul — spune el — e „ispita" îndărătul căreia Lucifer pîndeşte „sufletele slabe". În creştinism trebuie să vedem „religia divinităţii întrupate, a naturii cu sens". Toate fervorile se estetizează în spirit prerenascentist. Pe nesimţite, ortodoxismul acesta „clasicist" devine „idila pastorală între două întunecimi". Că, în ciuda aparenţelor, o atare adeziune nu izvora dintr-o reală convertire spirituală, ci era mai mult o pură construcţie speculativă, un joc intelectual, pe care tînărul critic se amuza a demonstra cît de bine îl poate mima, pare să nu-i fi scăpat lui Nichifor Crainic. În consecinţă, acesta hotărî să încredinţeze pînă la urmă „cronica literară" a *Gîndirii* altcuiva, preferîndu-l pe obscurul Const. D. Ionescu, tradiţionalist verificat. Actul nu întîrzie să-şi arate efectul. Revista *Capricorn*, pe care G. Călinescu o scoate în 1930, se deschide cu un articol intitulat acum *De disparitione Angelorum*. Continuat şi în nr. 2, el manifestă o vădită pornire polemică. Astfel, de la început introduce o distincţie între obiectivul grupului ortodoxist şi chipul în care acesta înţelegea să-l realizeze. „Orice direcţie — scrie G. Călinescu — este o înfăţişare parţială a adevărului şi ca atare direcţia *Gîndirii* este legitimă şi cu atît mai nobilă, cu cît încearcă să dezvăluie în conştiinţa noastră un cer nou cu planete încă în eclipsă : viaţa religioasă." Dar revista n-a reuşit să depăşească „faza primară" a acestei experienţe, supunerea deliberată la dogmele bisericii. Gruparea se mulţumeşte doar cu o „conştiinţă clară a dependenţei omului de Dumnezeu". Gîndiriştii rămîn astfel pe treapta joasă, comună „spiritelor celor mai simple" ;

ei nu cunosc formele superioare pe care le presupune viaţa religioasă, „asceza, ridicarea către mister şi mistica propriu-zisă a colocviilor cu Duhul Sfînt, a Vizitelor, a extazului, a beatitudinilor şi stărilor paradisiace". Cu excepţia cîtorva nume, Blaga, Cezar Petrescu, Tudor Vianu, O.Han, O.W.Cisek şi Fr. Şirato, colaboratorii *Gîndirii* afirmă criticul — furnizează prin producţia lor un material umoristic involuntar, iar articolul se ocupă a-i face perceptibilă mai ales această proprietate. Verva lui G. Călinescu e stimulată în special de angelizarea universului cotidian, numeroasele citate amuzîndu-se să inventarieze muncile cîmpeneşti pe care îngerii sînt puşi să le exercite de către poeţii ortodoxişti. Paralel, revista schiţează şi o tentativă de reparare a relaţiilor directorului ei cu *Sburătorul*. E omagiat, astfel, la împlinirea a 50 de ani, Eugen Lovinescu, „cel mai mare critic, dacă nu unicul pe care pînă în prezent l-a avut literatura română". După ruptura cu gîndiriştii şi dispariţia *Capricornului*, George Călinescu se vede iar nevoit să caute o publicaţie dispusă a-i oferi paginile pentru comentariul sistematic al producţiei beletristice. Cîtva timp colaborează la *România literară* şi la *Vremea*. Şi aici, însă, nu obţine ceea ce dorea. „Cronicile literare" le asigurau la ambele reviste Octav Şuluţiu şi Pompiliu Constantinescu. *Viaţa lui M. Eminescu*, apărută în 1932, îl fermecase pe G. Ibrăileanu ; cu mari elogii o primiseră şi Paul Zarifopol şi Mihai Ralea ; aceasta îl va apropia pe G. Călinescu de grupul *Vieţii româneşti*. Din 1931 îi găsim numele în paginile bătrînei reviste ieşene. Cînd ea se mută la Bucureşti, în 1933, G. Călinescu o va şi conduce împreună cu Mihai Ralea şi M. Sevastos, aproape doi ani. Din 1932, devenise şi colaboratorul permanent al *Adevărului literar şi artistic*. Aici poate, în sfîrşit, să discute periodic cărţile noi apărute şi să-şi exercite o magistratură critică. Timp de şapte ani, ţine săptămînal „cronica literară" a revistei, precum şi o cronică a „mizantropului", semnată Aristarc. Aceleiaşi îndeletniciri i se va consacra un timp şi la *Viaţa românească*, şi la *Vremea*. După cum se vede, autoritatea de critic, chemat să-şi spună părerea despre producţia literară contemporană, G. Călinescu nu şi-a cîştigat-o uşor şi în orice caz mai tîrziu ca alţii. Chiar după ce susţinuse

aprinse polemici, iar foiletoanele sale din *Adevărul literar și artistic* trecuseră în revistă o cantitate mare de scrieri, această calitate îi va fi contestată. Colegii de breaslă (Pompiliu Constantinescu, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu) îi vor reproșa inconsecvența, plierea judecăților unui temperament cu umori prea schimbătoare. „Pentru a fi critic — opina Eugen Lovinescu în 1937 —, G. Călinescu are toate calitățile : sensibilitate artistică de poet și romancier, cultură literară, talent de scriitor și o mare mobilitate asociativă. Îi mai lipsește doar convingerea în valabilitatea misiunii sale critice.“ *(Istoria literaturii române contemporane.)* De această scădere Lovinescu era ferm convins ; iată pentru ce, chiar în 1943, spunea despre G. Călinescu : „Talentul, largul lui spirit sintetic și chiar curajul polemic i-ar fi destinat criticului un însemnat rol în dezbaterile sumbre ale prezentului, dacă nu i-ar fi surpat autoritatea numeroasele variații ; zbîrnîindu-le prea capricios, coardele autorității plesnesc sub degete“ *(T. Maiorescu și posteritatea lui critică).*

Că multe judecăți din cronicile pe care G. Călinescu le-a scris pînă a publica *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) vădesc anumite atitudini conjuncturale nu încape îndoială.

În slujba satanei ?! de H. Sanielevici este „o carte incomparabilă“, „o încîntare și un document clasic“. Cronicarul adaugă că i-ar plăcea să nu greșească alăturînd anumite pagini ale ei de articolele lui Eminescu. În H. Sanielevici — conchide —, „salutăm un mare, un excepțional polemist al disciplinelor ideologice“. Despre volumul lui M. Sevastos *Aventurile din Strada Grădinilor* spune : „Rar într-o carte românească se văd adunați laolaltă atîția indivizi caracteristici. Te crezi în fața unei figurații pentru un tablou vast de atmosferă, în care fiecare particulă oprește ochiul și-l uimește. *Aventurile din Strada Grădinilor* e o lectură nu numai agreabilă, dar un mijloc de a medita pe fiecare pagină la eternul omenesc.“ Cînd apar primele două volume din ciclul lui C. Stere *În preajma revoluției,* criticul se grăbește să afirme că ele aduc mai multe personaje memorabile decît reușiseră să creeze toți romancierii noștri la un loc. Scriitorii din cercul *Vieții românești*

sau *Adevărului literar* se bucură de o indulgență vizibilă. În schimb, cei „descoperiți“ de Eugen Lovinescu (Ioachim Botez, Dan Petrașincu, Lucia Demetrius, Ion Iovescu) sînt contestați sistematic, unul după altul. Nu puține aprecieri defavorabile recoltează și autorii care-i făcuseră criticului obiecții la *Cartea nunții,* ca Mihail Sebastian. Întîlnim apoi în cronicile lui G. Călinescu și destule judecăți greu acceptabile : Romanul *Logodnicul* de H. P.-Bengescu, criticul îl găsește „magistral“ și îl socotește „una din cele mai de seamă manifestări de viață literară din ultima vreme“. Recenzînd volumul *Cîntece de dragoste și moarte,* scrie că „nicăieri conflictul (...) între poezie și artă nu e mai evident ca la d. Adrian Maniu“. Romanele lui Mircea Eliade le desființează pur și simplu. Numeroase din aceste opinii vor apărea simțitor corectate în *Istoria literaturii române...* De la început, C. Stere a făcut „o greșeală capitală“, romanțîndu-și memoriile. Pentru speculațiile extravagante ale lui H. Sanielevici, G. Călinescu își păstrează admirația, dar le expune cu o margine de umor în măsură să fixeze exact soliditatea lor. *Aventurile din strada Grădinilor* nu intră nici măcar printre scrierile cărora merită să li se menționeze titlul. *Logodnicul* încetează să fie un roman mare, ajungînd o carte nereușită. Aici, „mai mult poate ca altădată“, H. P.-Bengescu „s-a rătăcit în minuții banale și chiar scabroase“. Adrian Maniu, repus în drepturile sale, este primul nostru poet „bizantinizant“, „precursor cu un deceniu al lui Lucian Blaga“.

Dacă asemenea reveniri trădează o anumită politică literară pe care criticul a avut-o în vedere la data cînd își scria cronicile, oscilațiile nervoase ale acului busolei sale au însă de cele mai multe ori o cu totul altă cauză. Temperament de artist, G. Călinescu aduce în judecata creației o impulsivitate specială. Ea e trăsătura cea mai caracteristică și cea mai firească pentru tipul de critică pe care o va practica. Creatorilor însăși sensibilitatea lor puternic diferențiată — observa Paul Zarifopol — le dictează să respingă „punctul de vedere universal pedagogic“. Reproducînd o frază a lui Baudelaire despre Musset : „excepté à l'âge de la première communion, je n'ai jamais pu souffrir ce maître des gandins, son torrent bourbeux de fautes

de grammaire et de prosodie, enfin son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art", el nota : „Execuţia poate părea răutăcioasă, pedantă, nedreaptă. Ar fi într-adevăr ingrat să izgoneşti toate dramele lui Musset din sfera operelor de artă. Mulţi dar se vor supăra sincer şi absolut asupra acestei judecăţi, în care vor vedea o simplă defăimare şi îşi vor justifica frumos supărarea. Mie îmi pare că Baudelaire, cu simţul sigur al maestrului, a găsit viciul originar de care era stricată lirica multiubitului poet. Şi prin antipatia aceasta, brutal vărsată, vorbeşte natura autentică, a tipului artistic." *(Pentru arta literară.)* E exact ceea ce se petrece şi cu G. Călinescu. De nenumărate ori, el se va opri iritat asupra pretenţiei ca judecata criticului să fie „obiectivă". O asemenea cerinţă n-o pot împlini decît cei cărora le lipseşte orice putere creatoare. „Cu cît un critic este mai artist, cu atît este mai îngust în aprecieri, deoarece fantezia lui e mai aproape de realizare, iar materialul operei străine se găseşte în conflict cu materialul propriu al artistului critic." *(Simţul critic, Viaţa literară,* II, nr. 40, 1927.)

Opinia că priceperea acestuia ar putea fi stabilită „contabiliceşte", „după procentul de preţuiri juste", G. Călinescu o socoteşte „curioasă" şi „greşită". „Ca orice artă — insistă el —, critica se bizuie pe reacţiuni sufleteşti şi e obiectivă în măsura lucrării libere a subiectivităţii omului. Părerile drepte ale atîtor oameni de treabă s-au uitat şi au rămas nedreptăţile creatoare. Căci valoarea criticii stă în penetraţiune (şi în felul acesta maliţia e mai ascuţită), în descoperirea de relaţii interioare nebănuite, care uimeşte pe cititorul pînă atunci dezorientat şi-l face prieten al operei, în ciuda chiar a concluziilor criticului. Un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere nu poate să fie injust chiar cînd din patimă doreşte aceasta. Căci ori reacţiunile lui nu sînt valabile, şi atunci criticul nu e inteligent, ori sînt bune, şi atunci ele lucrează de la sine, pe deasupra concluziilor. Mă feresc de criticii îngrijoraţi prea mult de obiectivitate (semn că le lipseşte explozia care creează), de cei obsedaţi de justeţe (semn că sînt preocupaţi de opinia publică zilnică)." *(Adev. lit. şi art.,* XIV, nr. 770, 1935.)

E interesant de remarcat aici un lucru. G. Călinescu nu pledează pentru o critică impresionistă, aşa cum am fi îndemnaţi să credem din aceste propoziţiuni. Convingerea lui e că raţiunea participă la toate momentele percepţiei artistice. „Impresia" însăşi, în cazul criticului, aparţine nu oricui, ci omului cu gustul format. Cînd el se opreşte într-o galerie de tablouri şi spune : „acesta e un Botticelli", a formulat o judecată complexă. Simpla constatare o implică, vrînd-nevrînd. „Priceputul a fost izbit direct de maniera botticelliană, de anatomia proprie lui Botticelli, de preferinţa pentru violaceu, de serafismul amestecat cu element păgîn etc." „Aşadar, e fals să se zică cum că impresia criticului e o simplă afirmaţie nemotivată. Raţionalizarea criticii începe chiar prin impresie, datorită educaţiei criticului, şi orice verdict aşa-zis impresionist e o aplicare mentală a regulilor şi valorilor stabilite." *(Ce este „impresionismul" ?, Lumea,* I, nr. 2, 1945.) G. Călinescu ţine să precizeze un lucru important : „orice critică — după părerea lui — e prin definiţie impresionistă", fiindcă se bizuie în fond pe „sentiment". Dar „criticul, nemulţumit numai cu simpla impresie psihologică de plăcere sau neplăcere, reface în el starea originară a autorului. Şi o exprimă din nou în mod discursiv", iar „asta se cheamă analiză" *(V. r.,* XXIX, nr. 8—9, 1937).

Ţinta lui G. Călinescu este de a reface procesul creator. Numai pe calea aceasta — crede el — se poate ajunge la o autentică percepţie artistică. „În măsura în care materialul poetic deşteaptă în fantezia individului elanul creator, provocînd astfel o realitate personală ce se recunoaşte într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoţia psihologică se transformă în sentiment estetic. Facultatea noastră creatoare nu poate însă da valoare întregului material perceput, nu poate recunoaşte peste tot o posibilă producţie proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit, ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activităţii artistice facultăţii creatoare, sub unghiul căruia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creaţie ale spiritului nostru. A înţelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul iniţial al operei." *(Simţul critic, V. l.,* II, nr. 40, 1927.) Că întîlnim la G. Călinescu o

formă în care un temperament de artist concepe critica se vede limpede. Mai greu perceptibil e efortul îndîrjit de a îndrepta această percepție particulară către o cuprindere integrală a obiectului. Altfel zis, G. Călinescu e un mare talent creator, care, caz extrem de rar, se realizează optim în critică. Exegeza el nu o transformă în prilej de a face simplă literatură pe marginea textului comentat. Deși spune : „Criticul nu se conduce niciodată după *impresie*, ci după *expresia* ca pură probabilitate a spiritului său“, prin aceasta refuză să înțeleagă o preocupare stilistică (a scrie frumos), ci vede singura cale firească de a pătrunde efectiv în miezul operei și a o judeca exact. „Care este atunci momentul cu adevărat estetic din activitatea critică ?“ — se întrebă G. Călinescu. Și consecvent reacției sale „artistice“, răspunde : „evident, *citatul*“. „A cita vrea să zică a izola ceea ce spiritul tău a creat din nou, dînd fragmentului o valoare, recunoscîndu-l ca probabil produs al propriei fantezii.“ (*Ibid.*) Ne găsim, așadar, și în fața unei metodologii adecvate „creației“ critice călinesciene. Citatul nu e în exercițiul ei ilustrație, exemplificare, ci *reconstituire* expresivă. Practic, G. Călinescu tinde să elaboreze un *model* al operei, în sensul pe care i-l dau cuvîntului fizicienii cînd studiază proprietățile anumitor corpuri cu funcțiuni foarte complexe pe echivalenți la scară redusă. Citatul e în „creația“ critică o schemă elocventă ; prin el se vede mai limpede și mai exact cum lucrează opera. G. Călinescu pune o mare rigoare în această operație de elucidare funcțională și implicit de judecare estetică. Conștient că uneori citatul singur nu poate sugera impresia frumuseții, el recunoaște nevoia de a-l izola în mediul prozaic, a-i clarifica înțelesul și contura formele pe cale inteligibilă. „Aici — adaugă G. Călinescu — este loc pentru toate sistemele de critică, eficace după timp și spații în doze felurite. Ai cu atît mai mult talent critic, cu cît poți izola citatul în relații abstracte mai multiple. Creație într-un fel — conchide el —, critica este într-altul cultură“ (*Ibid.*). Sub acest raport, G. Călinescu nu rămîne refractar la nici o sugestie pe care ar oferi-o orice tip de exegeză. Cronica la romanul *Nunta Domniței Ruxanda* de M. Sadoveanu se arată interesată a stabili mai cu seamă izvoarele informației scriitorului

în spirit filologic erudit. După Miron Costin, e citat Iorga și Paul de Alep ; se caută o gravură care îl înfățișează pe Gheorghe Ștefan, ascultăm mărturii despre Timuș, apucăturile sale, fastul curții lui Vasile Lupu și despre protocolul ospețelor domnești. Cronica la volumul *Pajere* de Mateiu Caragiale debutează printr-o incursiune în biografia autorului ; G. Călinescu face aici critică psihologică, sprijinită pe sociologie, căutînd să explice de unde îi vin poetului obsesiile genealogice. Romanul *Orașele înecate* de Felix Aderca îl discută prin prisma teoriei genurilor, întrebîndu-se în ce constă farmecul literaturii „vizionariste". Judecarea plachetei lui Ilarie Voronca *Petre Schlemihl* o întreprinde dintr-un punct de vedere strict estetic, procedînd la o critică a însuși principiului ei, care nu lasă poeziei destulă „limfă" pentru circulația imaginilor. Romanului *Ioana* îi face obiecții de ordin etico-social ; drama eroului e de a nu fi înțeles aspirația firească a oricărei femei la căsătorie. Tot timpul, însă, unghiul diferit de abordare tinde spre „creația critică", urmărind să realizeze „modelul" care explicitează funcțional însușirile operei. G. Călinescu simte imediat în ce constă, din punct de vedere artistic, particularitatea esențială a cărții comentate. Nu se pierde, prin urmare, niciodată în considerente inutile, ci merge pe drumul cel mai scurt la subiect. Dacă avem uneori impresia că divaghează ne înșelăm. Criticul își pregătește doar mașinăria teoretică, „relațiile abstracte" în care va prinde „citatul" rezumativ și semnificativ. La Sadoveanu, produce atîtea documente, spre a scoate în evidență duhul „inenarabil" de răzmeriță, tonul de „autenticitate" al narațiunii, expusă cu vibrația „martorului ocular". Povestitorul transformă romanul istoric într-o „simplă posibilitate a sufletului său epic de moldovean". „Întocmai cum sărmanul Dionis trăia în epoca lui Alexandru cel Bun și aceea a lui Eminescu totodată, d. Sadoveanu stă în divan cu boierii și gonește tătarii peste Nistru cu un sentiment al realității cronicii ce face din d-sa un cronicar și erou de cronică totdeodată." De aici se ajunge nemijlocit la stilul narației. Scriitorul s-ar putea înțelege foarte ușor cu Miron Costin. „Aceeași frază scurtă, apăsată, moldovenească, de cronică, aceeași iubire cu ahturi de țara Moldovei și, la fundul sufletului, o neli-

nişte de vitejii, de lupte şi fugi la codru, îndulcită de o filozofie blîndă şi înţeleaptă a vieţii în veşnică prefacere." Citatul e pregătit şi „izolat" de sublinierea expresivă : „D. Sadoveanu descrie scurt ca un diac pe marginea unui octoih", ca să permită apoi caracterizarea definitorie : „D. Sadoveanu scrie ca eroii săi înveşmîntat în contăş şi cu gugiuman, şi este nu un romancier, ci cel mai mare cronicar pe care l-a dat Moldova, minunat cronicar şi vrednic urmaş al lui Ureche, al celor doi Costineşti şi al lui Niculce".

Instinctul creaţiei acţionează atît de puternic, încît, nu o dată, criticul se simte îndemnat să preia el travaliul autorului şi să-l conducă la rezultate superioare. După ce a arătat ce face ilizibil romanul *Sfînta Mare Neruşinare* al lui George Mihail Zamfirescu, notează : „Şi totuşi, la sfîrşitul cărţii rămîi cu încredinţarea că era ceva înăuntru. Cîte un rînd, cîte o jumătate de pagină trezesc un entuziasm scurt ca de o creaţiune întrevăzută... Unele momente ar fi putut deveni grandioase. Soborul ţaţelor care bocesc pe un presupus mort, dragostea muncită, religioasă a lui Ivan şi sinuciderea lui prin incendiere, moartea lentă a ofticoasei Puica, demnitatea de lucrător socialist cu niscai idei a soţului acesteia, dar mai ales şiretenia cu scopuri etice a prostituatei Sultana, care, spre a-şi feri sora mai tînără de agresiunile unui adolescent, îl iniţiază pe acesta în viaţa sexuală, iată lucruri, intenţional, remarcabile... Da, un scriitor se poate entuziasma în chip sincer de cartea d-lui Zamfirescu, dar nu pentru ceea ce este, ci pentru ceea ce ar fi putut deveni în mîinile lui." Recenzînd volumul *Domnul Tudor* de Carol Ardeleanu, trecea chiar la pilda directă a felului în care trebuia să procedeze autorul pentru a redacta o bună biografie.

Cronicile lui G. Călinescu îmbrăţişează o mare parte din cărţile româneşti apărute între anii 1932 şi 1933. Ele nu ocolesc scrierile slabe sau pur şi simplu proaste, cu conştiinţa că şi în acest domeniu se cuvine a fi îndeplinită o operă de ecarisaj. Pe cronicar îl impresionează prea puţin faptul că anumiţi autori au o „presă bună". G. Călinescu manifestă o independenţă de gust pronunţată. Cu el nu sînt excluse niciodată surprizele ; *Însemnările unui belfer* i se pare o carte „fără nici o atingere cu arta". Lectura

volumului *Omul gol* îl duce la concluzia că „publicistul" care l-a scris „n-are talent literar". *Monstrul* „e un roman" „în genul hidos, indirect și nedelicat gidian". Criticul își spune părerile fără menajamente, neferindu-se de tonul casant. Mircea Eliade „scrie rău", își „deșartă tot sufletul pe hîrtie și simte o plăcere vădită de a scutura și buzunarele, în căutare de autenticitate". Pagina lui Pompiliu Constantinescu „e moartă, stătătoare, nici pămînt, nici apă, mîl ud pe care nu poți merge și în care nu poți să înoți". „Cărțile d-lui T. (Ionel Teodoreanu — n.n.) nu sînt făcute din puțină observație și inele de aur, ci numai din inele. Însă unele din aceste inele sînt din cositor." Tonul sentimental, amabil, diplomatic în comentariul literar îi rejugnă. „Un critic trebuie să fie rău și să muște. Criticul care nu latră mănîncă coloanele degeaba" — afirmă el. Dar această „răutate", profesată principial, e mai mult o maliție intelectuală. Ea vine din sentimentul „omului de meserie", inclinat să trateze cu o anume ironie „misterul" creației. „Nu știu dacă s-a observat — notează G. Călinescu — că filozofia este Atlanticul d-lui Camil Petrescu, întinderea mișcătoare ce-l cheamă mereu ca urletele sale surde și peste care ar zbura fără escală, dacă genurile pe care le profesează n-ar fi avioane de salon". Oprindu-se asupra vocabularului Kuti, născocit de Arghezi, „bilifox", „Lokhe", „repe aldutîm...", nu se poate stăpîni să nu adauge : „Aceasta e limba sintetică visată și de d. Ion Barbu, care sublimase versul la simple sonuri muzicale și inefabile". Clipirea malițioasă rezultă adesea dintr-o „traducere" în termeni caricaturali a tipologiei eroilor unei cărți. Baba Domnica din romanul lui Sadoveanu *Nopțile de Sînziene* — notează comentatorul — „are principii de estetică sexuală exprimate prin propoziții ca «Bărbatul nu trebuie să simțească ciolan»." Popa „posedă o metodă pedagogică, fără a fi luat informații de la Pestalozzi sau de la d-na Montessori. Alfabetul se învață așa : «Ai Barbă, Cinstite Dascăle. Ești Foarte Ghibaciu. Hi !»." Alteori, efectul ironic e scos din demontarea imaginilor cu o egală simulație a căutării „secretului" lor tehnic. Tăcerile sînt șoproane, și sub ele plopii dorm — zice poetul. Criticul se face că acceptă imaginea, dar emite nedumeriri : „plopul fiind un vegetal, neambulant,

nu poate visa meleaguri decît cînd a fost smuls din locul nașterii sale. Să fie plopii tăiați și aruncați sub șopron ?" Noaptea e un cal, care, priponit lîngă stoguri, ronțăie orzul stelelor — spune mai departe poetul. „Dacă noaptea este un cal — raționează criticul —, noi fiind în noapte, înseamnă că sîntem în cal" etc. (George Lesnea, *Poezii*).

Cronicile lui G. Călinescu sînt scrise cu o obsesie mereu prezentă a destinelor literaturii române. Criticul are neîncetat sentimentul unei continuități istorice și a procesului organic prin care ea se înfăptuiește. Faptul că amintirea permanentă a scriitorilor din trecut nu e prezentă în publicistica vremii îl socotește o gravă lipsă. „Literatura română — remarcă el enervat — începe, pentru critica noastră, din anul în care debutează cronicarul, și cel din urmă este și cel mai de seamă". Un astfel de spirit „relativist", trăind sub tirania „actualului", împiedică o judecată temeinică, o așezare dreaptă a valorilor „în timp și în spațiu.". Criticii se ocupă „de Ionescu, de Popescu, de Protopopescu și de Vasilescu, de orice începător sau autor nelămurit", și-i ignoră pe scriitorii noștri clasici. Situația aceasta i se pare „absurdă". „Se poate închipui un critic francez care nu are nici o opinie despre Molière, dar are una asupra lui Verneuil ?" — întreabă G. Călinescu. Sîntem în stare să vorbim judicios de literatura contemporană română, fără a ne referi la Eminescu, la Caragiale ? Frecvent, criticul consacră articole lui Hasdeu, lui Creangă, lui Coșbuc, lui Iosif, lui Cerna, aduce vorba de Conachi, de Heliade-Rădulescu, de Ghica, de Alecsandri, de Anton Pann, de Odobescu, de Slavici, de Delavrancea și chiar de autori mai obscuri, ca Aricescu, Mureșanu, Sihleanu, Pogor sau Gane. Cînd face reflecții asupra cărților noi, are mereu în vedere procesul specific de dezvoltare al literaturii noastre. După G. Călinescu, „oricît s-ar întortochea scriitorul român, fondul lui sufletesc rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci cîntă impulsiunile fundamentale ale sufletului : dorința de pămînt și de bunăstare, bucuria de a trăi, bucuria scurtă a dragostei simple carnale, ura de tot ce depășește calmul acestei stări, egoismul biologic. Nici unul din poeții și prozatorii noștri clasici

n-a fost un complicat şi n-a zugrăvit complicaţii. Eminescu a cîntat femeia ţărănească bine legată şi neprefăcută. (...) Dramaturgul român a înfăţişat eroi cu «iubire de moşie», prozatorul, oameni stingheriţi de viaţa de oraş." *(L. Rebreanu, Adev. lit. şi art.,* XIV, nr. 783, 1935.) Criticul socoteşte că nu trebuie să ne facem complexe de inferioritate din acest motiv. „O literatură e trainică atunci cînd e autentică... Englezul marinar ne-a dat Robinson Crusoe, Germania speculativă — poemul metafizic, noi nu vom putea da multă vreme decît Ioni." *(Ibid.)* De aceea, priveşte cu neîncredere obstinaţia prozatorilor noştri de a face literatură citadină, analitism şi psihologism. Calul de bătaie e Proust. Fără să-l subaprecieze deloc, G. Călinescu crede că el nu constituie un bun model pentru romancierii noştri. La noi, „Proust face victimele cele mai numeroase. E de ajuns un stil opac, umbrit, o expunere discontinuă şi voalată, o atenţie mai mare către stările de conştiinţă, şi avem de a face cu un proustian. D-na Papadat-Bengescu e proustiană, dl. Camil Petrescu e proustian... Ori scriem ca Proust, ori murim. Balzac, Tolstoi, Dostoievski, depăşiţi ! Mai rămîne ceva din Stendhal !..." „Dacă am avea şi noi îndărătul nostru cîteva sute de ani de civilizaţie şi o limbă ca aceea franceză — insistă G. Călinescu, apăsînd pe distanţa între experienţa singulară a lui Proust şi universul scriitorului român —, dacă am avea astm şi am sta într-o odaie căptuşită cu plută, am avea şi noi acea sensibilitate a rîmei sau a proteului fără ochi, dar care sînt lumea într-un chip pentru care noi nu avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conţinut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoţiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi şi de prea multă conştiinţă de sine. O analiză a nuanţelor de posesiune făcută în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă dintr-o ţară în care am părăsit de atît de puţină vreme iarba pentru a ne culca în pat." *(Camil Petrescu : „Patul lui Procust," V. r.,* XXV, nr. 3, 1933.)

De aici, o adevărată îndîrjire în a demonstra că reuşitele noastre în roman confirmă această idee. „Camil Pe-

trescu nu are nimic comun cu Proust" ; „memoria lui nu e cultivată în sine, ca la acela, ci e un simplu metod expozitiv" ; *Patul lui Procust* nu-i un roman de analiză în sensul unui laborator de psihologie impersonală, ci o adevărată construcţie epică în care toate observaţiile sînt caracteristice, adică reductibile la indivizi" *(Adev. lit. şi art.*, XII, nr. 640, 1933). Cu Hortensia Papadat-Bengescu stăm la fel. „Oboseala unei critici prea amabile" a obligat-o la unele „sforţări de proustianism", „deplasate" *(Drumul ascuns, Adev. lit. şi art.*, X, nr. 598, 1932). „Societatea noastră nu este şi nu va fi multă vreme o societate de tip complex. Sufletul nostru e încă nou, patriarhal." *(Adev. lit. şi art.*, nr. 783, 1935.) „Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupaţi de forma exterioară a omenirii, şi nu vom fi încă în stare de introspecţie pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi şi a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată cel obiectiv." *(V. r.*, XXV, nr. 3, 1933.) Liviu Rebreanu „a descoperit America", el „a intuit care e adevărata cale pe care un român poate deocamdată merge cu sorţi de izbîndă". „Romanul de analiză" e la noi „prematur", „fiindcă în individualitatea noastră nu găsim, ca şi ruşii, decît probleme de colectivitate. Ceea ce este *Ion* ca individ este gloata din *Răscoala* în grup. Ţăranii vor să se aşeze pe pămînt, vor să se bucure de elementele vieţii materiale..." „Meritul d-lui Liviu Rebreanu, este că, bizuit pe o dreaptă intuiţie, a rămas totuşi în sfera unei conştiinţe artistice superioare, că a eliminat lirismul, creînd romanul obiectiv. Eroul este sufleteşte elementar, conştiinţa care oglindeşte este însă înaltă, încît literatura aceasta nu e folclor, ci artă." *(Adev. lit. şi art.*, nr. 783, 1935.)

Încă o dovadă că aşa stau lucrurile ne-o dă al doilea mare prozator român contemporan, M. Sadoveanu. Literatura lui, „foarte asemănătoare în această privinţă cu aceea a lui Eminescu, îşi trage sevele dintr-o analiză a eului social, dintr-o exploraţie arheologică a sufletului nostru colectiv. Problema inadaptabilităţii sămănătoriste, care se vede că are o actualitate prelungită, se adînceşte la d. Sadoveanu într-un chip fabulos. Nu e ţăranul de curînd orăşenit, care nu se simte bine la oraş, ci individul unei naţii străvechi, obscure, a scitului sau a pece-

negului rămas aci şi încolţit de o civilizaţie de altă structură..." „Arhaismul acesta preistoric" „este, în formele romanului, un ascuţit studiu al «sălbăticiei» moldave, o determinare a condiţiilor de rasă, de mediu şi de timp din care iese o definiţie a civilizaţiei noastre şi o delimitare a ei de Occidentul, de care ne apropie numai exterioara cultură intelectuală" (*Fraţii jderi, Adev. lit. şi art.*, nr. 735, 1935). În poezie, tot aşa, cronicile lui G. Călinescu manifestă puţin entuziasm pentru complicaţia sufletească şi rafinamentul verbal. Criticul se arată foarte receptiv la toate formele de expresie noi ; îi acceptă fără prejudecăţi şi pe simbolişti, şi pe hermetici, şi pe imagişti, şi chiar pe suprarealişti. Nimeni n-a vădit o percepţie mai profundă ca el a poeziei lui Tudor Arghezi, Al. Philippide, Ion Pillat sau B. Fundoianu ; G. Călinescu a spus lucruri fundamentale despre Ion Barbu ; a repetat mereu că „sîmburele liric nu trebuie să se dezvăluie în întregime" ; mai mult, „oriunde dăm de adevărata poezie — a precizat iarăşi el — intrăm în iraţional". Dar aceasta nu înseamnă neapărat complicare deliberată a expresiei. „Iraţionalul" e „un har care îi poate veni lui Racine, lui Hugo şi oricărui poet de veche sintaxă, şi poate să nu-i vină lui Paul Valéry, hermetic raţionalist" (*Adev. lit şi art.*, nr. 850, 1937). Eroarea constă în a crede că se poate atinge fiorul inefabilului printr-o falsă absconsitate „gramaticală". „Suavitatea obscurităţii — scrie G. Călinescu — stă în emisiunea simplă a undelor lirice, fără comentariu psihologic şi fără aplicaţiuni etice. Forma verbală este indiferentă, ba poate dimpotrivă, cu cît ligamentul logic este mai impecabil, cu atît aripile sufletului bat mai ascuns." (*Adev. lit. şi art.*, nr. 611, 1932.) „A te închide în revoltă — ţine el iarăşi să atragă atenţia —, iată începuturile celei mai triste retorici. Fuga sistematică de toate formulele este chiar o formulă, şi nici o tiranie mai grozavă nu există, decît propunerea de a fi ingenuu, sustras oricărei retorice..." (*Adev. lit. şi art.*, nr. 882, 1937.) Şi pe acest tărîm, G. Călinescu se simte îndemnat să combată o supunere oarbă faţă de modele literare. S-a încetăţenit credinţa falsă că „sentimentul" dăunează poeziei. Şi-a făcut tot mai mult loc convingerea greşită că lirica trebuie să se ferească de „idei". „Azi sensibilitatea pentru emoţiile directe este

vădit zdruncinată în favoarea sufletului sterilizat în simboluri." Dar „va veni vremea cînd vom sorbi versul larg începînd cu ooo, declamația furtunoasă și viziunea organizată și vom cădea iar în «sentiment». O epocă neoromantică ne paște inevitabil." *(Adev. lit. și art.*, nr. 882, 1937.) Pe de altă parte, „un individ care nu gîndește nici nu poate avea cine știe ce afectivitate. Sentimentul morții, sentimentul iubirii, acestea nu există profund decît la aceia care au și concepte despre moarte și dragoste. Intelectualitatea este substratul însuși al emoțiunii." *(Adev. lit. și art.*, nr. 885, 1937.) Preferințele criticului merg către lirismul fundamental. Lui G. Călinescu, spirit creator, „școlile" și „curentele" îi trezesc o instinctivă repulsie. Remarcile sale tind să dovedească mereu că, peste programele estetice, lirismul esențial revine la cîteva atitudini grave omenești. „Deși există opiniunea, din ce în ce mai accentuată în ultimele decenii, că poezia este un produs de laborator, un eter subtil, extras după formule complexe prin fierberea și decantarea sufletului, deși poeți moderni s-au străduit să extirpeze din ea cel din urmă reziduu de viață, sau, cum se zice în deriziune, sentiment, și să dea strofei aparența unei alchimii sau a unei algebre superioare, experiența istorică ne arată că marea poezie a crescut ca o buruiană frumoasă și amară pe locul unde viața era mai clocotitoare și mai chinuită de probleme. Ori de cîte ori s-a ivit undeva un poet cu adevărat adînc și mare, acela a fost totodată un nefericit sau un zbuciumat, un om cu ochii deschiși spre lume, cu o pătrundere a esenței ei ajungătoare unui secol. Baudelaire sau Leopardi, Novalis sau Hölderlin, Lenau sau Eminescu — toți aceștia sînt niște bolnavi și niște nefericiți. Dar la fiecare dintre ei dăm de atîta sinceritate a strigătului, de atîta nevoie de a pune în ritm numeric și durabil propria lui ciocnire cu viața, încît nu mai încape îndoială că poezia se bizuie pe adevăr. Cînd într-un poet, cu oricîte mătăsuri și argintării exterioare, nu găsești acel puls al vieții adevărate, ai de a face cu un pot minor." *(V. r.*, XXVI, nr. 3, 1934.) La o analiză atentă și riguroasă, concepțiile estetice, pe care le reflectă considerațiile critice ale lui G. Călinescu, se vădesc de o rară supleţe. Dacă amintesc prin ambiția încercuirii cît mai strînse a *poeziei* operelor literare principiile crociene, trec

şi foarte frecvent peste ele, fiindu-le absolut străin orice dogmatism filozofic. Întreprinzînd o astfel de cercetare (*Eseuri*), N. Tertulian relevă în G. Călinescu „un dialectician estetic". Intuiţia exactă a criticului nu rămîne niciodată prizoniera abstracţiilor teoretice, şi autonomismul cel mai radical apare, pe rînd, invocat şi contestat în argumentaţiile lui. Îl surprindem adesea recurgînd la termeni ca „inefabil" şi „indicibil". „Kant — explică el — şi-a dedus categoriile sale din ştiinţele exacte. Niciodată însă noi nu vom putea deduce din toate sistemele de critică o formă constantă, care să rezolve în sine impresiile individuale. Dimpotrivă, se pare că tocmai ceea ce formează esenţa operei de artă, valoarea, stă înlănţuită în cea mai dură contingenţă. Iată deci că trebuie să renunţăm la ideea unei ştiinţe a literaturii fiindcă n-avem nici un element extern, obiectiv, nici o dispoziţie formală a spiritului cu caracter universal." *V. l.*, nr. 40, 1927.) Dar tot el va scrie : „Un critic se dovedeşte estetician întrucît urmăreşte numai stabilirea calităţii artistice a unei opere şi în această operaţie nu se lasă înrîurit de nici o consideraţie de altă natură. Studiul în sine, însă, analiza, va îmbrăţişa toate problemele cu putinţă : istorice, ideologice, psihologice, adică tot ce poate privi capacitatea de recepţie a impresiei artistice. Critica estetică pură înseamnă : această operă e bună, aceasta nu e bună, cu alte cuvinte, critica estetică pură *nu există...*" (*Adev. lit. şi art.*, nr 831, 1936.)

Precumpănitor şi în cîmpul justificărilor teoretice, la G. Călinescu, rămîne instinctul creator. Satisfacerea lui vine întîi şi argumentaţia pe urmă, cu rolul de a se plia acestuia. Mai exact, ar fi să observăm că estetica lui G. Călinescu este, prin excelenţă, o *poetică*. De aceea, criticul se războieşte neîncetat cu ideea despărţirii prea nete a genurilor. Peste tot însă, fapt semnificativ, urmăreşte să facă un loc cît mai larg poeziei. Cînd îi reproşează lui E. Lovinescu că îi lipsesc pentru a însufleţi o operă epică „simţul de mişcare al vieţii şi elanul liric", adaugă : „Cronicarii noştri, pentru care romanul are o definiţie rigidă şi, mărturisesc, absurdă, se vor mira de punctul lirismului. Dar aci e vorba de facultatea în genere de a crea, indiferent genul, de ficţiune în genere, de *Dichtung*." Peste considerentele istorice şi sociologice, îndemnul său

adresat prozatorilor de a-şi lua ca materie viaţa primară trădează aceeaşi nemărturisită atracţie către temele poetice. Romanul lui M. Sadoveanu *Uvar* îl încîntă pentru că are ca erou principal nu un om, ci „tăcerea geologică". Cartea aduce „poezia întinderilor lacustre, a zgomotelor surde ale pămîntului, a aglomeraţiei ferine, a migraţiunii păsărilor" şi trăieşte prin „vigoarea impresiei" şi prin imensul „sentiment cosmic şi cinegetic". „Citatele ei pot alcătui strofele unui mare poem al singurătăţii sub semnul soarelui polar." Romanul lui C. Stere *Hotarul* îl preţuieşte pentru calităţi similare. Chiar cînd vorbeşte de Rebreanu, împinge aprecierea supremă spre acelaşi domeniu privilegiat, spunînd că „*Ion* e un adevărat poem epic, compus din cînturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei". Pe G. Călinescu, enormul, halucinantul, fantasticul, grotescul nu-l sperie, ci, dimpotrivă, îi aprind imaginaţia. „Adevăratul romancier — notează el — rămîne un poet, adică un autor de poeme, fiindcă nu trebuie să se uite că între Virgil, Ariosto, pe de o parte, şi Flaubert, pe de alta, nu e deosebire de esenţă, romanul fiind continuarea epopeii" (*Adev. lit. şi art.*, nr. 807, 1936). Preferinţele călinesciene merg către literatura înaltelor beţii ale imaginaţiei creatoare. De aceea, rezistenţa pe care o întîmpină proza lui Arghezi, aspectul ei „dantesc", „vizionar", îl enervează şi-l determină să scrie : „Criticii noastre nu-i place sublimul, nu-i prieşte fantasticul, nu-i convine marele epic, nu-i intră în cap metafizicul". Estetica revendicată aici e negreşit aceea a poeziei.

Întreaga amploare „creatoare" a criticii lui G. Călinescu nu apare încă din cronicile sale literare. Ele sînt doar un exerciţiu pentru marea operă de sinteza pe care semnatarul lor o urmărea. Hotărîrea de a scrie o istorie completă a literaturii române pare să o fi luat cu mult înaintea înfăptuirii acestui îndrăzneţ şi grandios proiect. Ipoteza o întăreşte faptul că G. Călinescu nu-şi strînge cronicile în volum, ci purcede la operaţiile pregătitoare ridicării uriaşului edificiu. Prima e prezentarea monografică a doi dintre scriitorii români clasici, cei mai reprezentativi, Eminescu şi Creangă. Vor urma apoi studiile despre principalii autori contemporani, Arghezi şi Rebreanu, devenite

capitole din lucrare. La apariţia *Vieţii lui Eminescu,* în 1932, Ibrăileanu — care a păzit cu fanatism memoria poetului de orice intervenţii indiscrete — nu-şi ascundea uimirea : „Am cetit cartea d-lui Călinescu... şi încă nu mă pot despărţi de ea.“ „O ţin pe lîngă mine, recitesc unele pagini ori capitole întregi“ — spune el, nevenindu-i a crede că o asemenea lucrare s-a executat, că *există.* „Este, după umila mea părere, — adaugă, dîndu-şi frîu liber entuziasmului —, monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu“. Excepţionalul său talent scriitoricesc i-a îngăduit, fireşte, criticului să ducă la capăt în chip strălucit o asemenea biografie dificilă. Dar pe lîngă arta fără pereche de portretist, puterea creatoare, capabilă să dea sentimentul vieţii, cunoaşterea şi înţelegerea operei lui Eminescu în adîncime, G. Călinescu dovedea şi o rară conştiinţă estetică a ceea ce îşi propusese să realizeze. Oprindu-se, cîţiva ani mai tîrziu, asupra confuziei în care căzuse Cezar Petrescu, pornit să facă din poet un erou de roman, criticul restabileşte obiectul exact al biografiei. Aceasta „înfăţişează pe un individ în decurgerea existenţei lui ca exponent al unei virtuţi. Eroul sau geniul este un viteaz, un administrator, un cercetător, un artist.“ Accentul cade, cum se vede, pe concepţia clasică plutarhiană a genului : „Viaţa eroului de biografie este *exemplară* şi are putere educativă, fiindcă, oricît, nu toată lumea se naşte cu geniu, oricine conţine în el sîmburele oricărei virtuţi, pe care îl poate dezvolta“. G. Călinescu atrage atenţia asupra examenului sever pe care îl are de trecut biograful, ca artist. El trebuie să dea senzaţia că o calitate omenească rară îşi atinge împlinirea printr-o existenţă. „Ceea ce mişcă în viaţa unui erou — subliniază criticul — nu e bogăţia de note sufleteşti, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuţi care se desemnează de la început. Napoleon se naşte într-o insulă, ajunge după o fulgerătoare ascensiune mic guvernator în altă insulă, ca să moară pierdut pe o altă insulă. Napoleon e simbolul predestinaţiunii unui individ, ales pe o treaptă de sus a vocaţiilor. Mişcătoare într-o biografie este comunicarea seacă a faptelor fatidice ale unei existenţe. E de ajuns a spune : François-Marie Arouet s-a născut la 21 noiembrie 1694 la Paris, lîngă Pont-Neuf, ca fiu al unui modest funcţionar la Palatul de Justiţie etc...;

pentru ca zguduirea sufletului nostru să înceapă. Este în acest prolog așteptarea destinului uman în genere, care se va desfășura după legile lui necunoscute. Și tot astfel, ultimele clipe ale unui erou ne mișcă, oricît de banale ar fi în fond. O viață s-a desfășurat. De aci rezultă că biograful nu trebuie să facă nici o sforțare de a colora, ci numai să destăinuie simplu etapele unei vieți. Curiozitatea noastră pentru destinul uman în genere și admirația pentru virtutea dusă la o mare potență fac să vibreze totul. În biografie, adevărul ajunge, dar nu e condiție în sine. De la adevăr sînt necesare numai aparența adevărului, tonul lui solemn." Concluzia e că „biografia și romanul stau pe poziții antagonice", pentru că ultimul se interesează nu de singurătatea individului distins prin destinul său unic, ci și de tipologie. Compusă după aceste principii, *Viața lui Eminescu* este o narațiune care înaintează, necomunicîndu-ne nimic fără solide temeiuri documentare, și toată coloarea extraordinară, toată mulțimea detaliilor sugestive cuprinse în ea rezultă din reconstituirea strictă a faptelor întîmplate aievea și a realităților certificate. Conjugînd nenumăratele contribuții proprii cu sinteza enormului material de fapte datorat cercetărilor anterioare, G. Călinescu expune scrupulos derularea existenței tragice a luceafărului poeziei românești. Spiritul creator știe să selecteze însă datele, să renunțe la orice insistență belferească și pedantă, să topească o erudiție înspăimîntătoare într-o epică sobră, susținută de sentimentul devenirii mărețe pe care o cunoaște ființa lui Eminescu, nepierzînd totodată nici o clipă presimțirea destinului ei dureros. Autorul evită să „explice" prin considerații personale actele și atitudinile eroului biografiei, dar, acolo unde o face, ca în lămurirea raporturilor poetului cu tatăl său, cu autoritățile școlare, cu prietenii (Slavici, Maiorescu, Creangă, Caragiale), cu femeile iubite (Veronica Micle, Mite Kremnitz) dovedește o admirabilă intuiție caracterologică, o siguranță și o finețe a observației de moralist. Totul respiră atîta viață, are atîta logică interioasă omenească, încît impune această imagine a lui Eminescu. De fapt, pe poet, ni-l reprezentăm astăzi aproape fără să ne dăm seama, așa cum l-a văzut G. Călinescu. Dacă ne gîndim că e vorba de exponentul cel mai nobil al geniului național, ceea ce făcuse criticul

cu întîia lui carte se şi dovedea considerabil. *Viaţa lui Eminescu* reuşea să înfrîngă în materie biografică şi în cazul de faţă o dificultate capitală. Lucrarea avea îndrăzneala să *demitizeze* existenţa poetului, fără să o coboare cîtuşi de puţin, ci dimpotrivă, izbutind să-i reliefeze abia astfel întregul ei dramatism. Operaţia comporta imense riscuri, pentru că nu există în cultura românească o altă figură în jurul căreia să se fi ţesut atîtea legende. G. Călinescu ştie bine aceasta de cum îşi începe cartea şi cu prima frază nu se teme să păşească pe pămînt ferm, oricîte adversităţi ar întîmpina. Prin urmare, scrie : „Conştiinţa românească a voit să dea celui mai mare poet al ei o obîrşie fabuloasă. Dar pentru că misticismul genealogic a devenit din ce în ce mai prudent, nimeni nu se gîndeşte ca, asemeni lui Virgil, care descindea pe August din miticul Aeneas, să tragă pe Eminescu din sîngele balaurului din poveste, dintr-un zmeu, sau măcar din Budha. De asemeni, lipsind orice veşti scrise din recea noapte scitică, rămîne oricum hotărît că poetul nostru nu poate coborî din Brig-Belu sau nebunul Boerebist, precum nici din Zamolxe, nici din Baba Dochia. Sîngele său subţire cere însă o origine aleasă, străveche şi îndepărtată, fiind îndoială că un căminar moldovean şi o fată de stolnic ar fi putut da fiinţă întristatului contemplator al luceafărului."

Ceea ce urmează este o sistematică demitizare. Pas cu pas, legendele sînt risipite şi în locul lor criticul aşază faptele adevărate, certificate de mărturii incontestabile. A avut Eminescu o stirpă misterioasă asiată, pe care ar trăda-o ochii săi adînci şi negri, sau o alta nobilă, septentrională, care-l chema îndărăt în palatele de gheaţă ale lui Odin ? Biograful nu ne lasă nici o astfel de iluzie, dovedind originea ţărănească a strămoşilor poetului, identificabili încă din veacul al XVIII-lea în satul românesc Călineşti din Bucovina. A fost Eminescu un copil precoce, cu aptitudini neobişnuite ? L-au urmărit, ca adolescent, blesteme atavice ? A încercat ireparabile deziluzii amoroase, încăpînd pe mîna unor femei prefăcute şi venale, insensibile la dragostea lui ? Şi aici, adevărul e chemat să spulbere legendele. Aflăm astfel exact în ce condiţii şi-a urmat studiile Eminescu, la Cernăuţi, Viena şi Berlin, cum s-au comportat realmente faţă de el junimiştii şi adversarii politico-

literari ai acestora, cîtă înțelegere i-a arătat Veronica Micle etc. Ispita idealizării e evitată necontenit și biograful, dacă amintește înfățișarea de zeu tînăr a poetului, atunci cînd o frecventa pe domnișoara Baudius, nu omite să menționeze și indiferența lui absolută pentru îngrijirea vestimentară elementară, faptul că ducea pe ghete noroaie și colburi inenarabile sau că lăsa să i se vadă adesea sub hainele boțite o amintire a ceva care fusese odată cămașă. Ne izbesc adesea chiar detaliile crude, neocolite : trupul acoperit de răni, masca facială devastată după boală, gesturile și vorbele fără șir din anii cînd splendida lui minte intrase în întuneric. Rămînem uimiți însă constatînd că toată această nuditate a faptelor nu umbrește nici o clipă figura poetului și că biografia își păstrează mereu caracterul exemplar, de a fi istoria geniului osîndit să-și împlinească destinul tragic în „cercul strîmt" al lumii și epocii sale. Miracolul se datorește pătrunderii cu care G. Călinescu izbutește să ne facă sensibilă structura sufletească *deosebită, excepțională* a eroului. Cînd descrie dezordinea din camera lui, notează : „Dacă sub raportul intelectual, el reprezintă poate cel mai ales individ al vremii sale, din punct de vedere al culturii simțurilor este — deși nu totdeauna, geniul fiind prin definiție locul contradicției — un om al naturii, o ființă inocentă și sănătoasă. (...) Eminescu se arunca în pat ca-n fînul din grajdul de la Blaj, pe de-a-ntregul îmbrăcat, pentru că, atîta vreme cît haina îl apăra de frig, ea era ca o unghie bătătorită pe trup, fără vreun înțeles social. (...) În clipele de creație, trăind o viață strict intelectuală, el devenea cu desăvîrșire orb pentru circumstanțe, uita de e zi sau noapte, uita să mănînce (...), nu suferea să i se întrerupă munca pentru dereticat și curățit, cum nu suferă visătorul îndemnul deșteptării care-i spulberă epica visului..."

În biografia călinesciană, destinul eroului e urmărit împlinindu-se, cu sentimentul tulburător că nu există loc pentru nici o alternativă. Viața s-a desfășurat așa aievea, și naratorul, oricît ar vrea să o conducă spre alt deznodămînt, trebuie să-i respecte cursul. El nu poate face ca Napoleon să nu fie înfrînt la Waterloo și nici ca Eminescu să nu moară într-un ospiciu la 39 de ani. Biograful are însă, spre deosebire de romancier, dreptul să se înfioare în

fața anumitor momente, pentru că, asemeni cititorului, el cunoaște *dinainte* ce va păți eroul său. Mereu, curenți de complicitate la contemplarea gravă a desăvîrșirii unui destin străbat narațiunea, întărindu-i, cum spunea autorul, caracterul solemn. Eminescu, școlar la Cernăuți, stă în gazdă cu alți colegi la un rutean, Nicolai Țințec. Casa aparținuse întîi bisericuței de peste drum și se compunea din chilii pe care le folosiseră călugării. Avea o grădină întinsă cu plopi și pomi roditori. Nu departe era o fierărie. Azi, toate acestea au dispărut, notează biograful. Și, explicînd că pe aproape trece strada ce s-a numit apoi Eminescu, adaugă imediat : „Și-ar fi închipuit oare Țințec și micii săi clienți că acel băiețaș fricos avea să dea nume uliții lor ?" În altă parte notează cu ironie : „Nebănuind Vigilența istoriei literare, Eminescu umbla iarna cu un palton închis și o căciulă de astrahan, iar mîinile și le vîra în căptușeala mînecilor, din lipsă de mănuși". Reconstituind orarul de lucru al poetului ca sufleur, se oprește și face următoarea reflecție tulburătoare : „De la 8 pînă la miezul nopții, Eminescu sta deci în unele seri în cușca sa, avînd asupra lumii o viziune foarte subterană".

Adoptînd epica severă a biografiei, G. Călinescu n-a îngăduit poetului din el să-și spună cuvîntul decît prin efracțiune. Comprimată, imaginația, atunci cînd prinde ocazia să intervină, se desface fulgerător în jerbe orbitoare. Caracterizările portretistice, de o prospețime metaforică extraordinară, abundă. Ca revizor școlar, poetul ia înfățișarea unui „Pestalozzi rătăcitor". Maiorescu e „aulic, ceremonios și glacial". Între nevoia de familiaritate a convorbitorului și altitudinea sa inexpugnabilă, el lasă „spații enorme", „întocmai ca un Escurial trist, apăsător de solemnitate". Creangă e „acel bivol de geniu", care purta o prostire în jurul gîtului, pentru a-și șterge „diluvialele-i sudori". Întreaga narațiune înaintează după o ritmică savantă a frazelor, cînd seci, constatative, curgînd egal ca nisipul în clepsidră, cînd vibrînd ca mari harfe eoliene pornite să jelească pieirea lui Orfeu : „Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet, pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie și peste locul îngropării

sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va veşteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale.“

Opera lui Mihai Eminescu, în cinci volume, I—1934, II şi III — 1935, IV şi V — 1936, venea să completeze studiul biografic. Autorul reconstituie întîi „harta ideologică“ a poetului, analizîndu-i „filozofia teoretică“ şi „practică“. Fără a fi creatorul unui sistem de gîndire original, Eminescu — arată exegetul său — posedă o autentică şi impresionantă putere speculativă. „Transcendentalismul“, folosit în primul rînd ca „temă literară“, constituie apoi fundamentul politicii şi eticii poetului. El pleacă de la Schopenhauer, dar îşi făureşte o gîndire proprie, care cuprinde numeroase rezerve critice faţă de sistemul gînditorului german. Lucrul apare mai ales în „filozofia practică“, unde o instinctivă supunere la „natură“ refuză ascetismul şi flagelantismul autorului *Lumii ca voinţă şi reprezentare.* În gîndirea politică a lui Eminescu, G. Călinescu distinge cu fineţe cum, îndărătul aparentului său conservatorism, poetul milita de fapt pentru programul unui viitor partid agrar şi al unui stat ţărănesc. Capitolul următor, din volumul al II-lea, *Cultura,* stabileşte teritoriul în care avea să se mişte această gîndire. Şi aici, spiritul cercetării e polemic. Eminescu n-a fost „a-toate-ştiutor“, nici „fîntînă de înţelepciune“, nici „profet“; nici un „monstrum eruditionis“, cum tind să-l facă majoritatea interpreţilor lui. Important e de văzut cîtă pregătire avea el ca *poet,* şi nu ca savant — precizează G. Călinescu. Examinînd mereu, sub un asemenea unghi special, întinderea cunoştinţelor scriitorului, exegetul poate să tragă următoarea concluzie sigură : „Ca poet, Eminescu a fost cel mai cult dintre poeţii noştri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură“. O mare parte din volumul al II-lea şi întreg volumul al III-lea, criticul le consacră „descrierii operei“. E de remarcat că pentru prima oară, creaţia eminesciană apare privită în întregimea ei. Compuneri poetice grandioase, ca *Mureşan, Povestea magului călător în stele, Memento mori, Călin nebunul, Miradonis, Antropomorfism,* pînă la G. Călinescu, rămase doar material arhivistic, devin acum obiect direct

al criticii. Li se adaugă încercările dramatice : *Decebal, Gruie Sînger, Mira, Cenuşotcă,* fragmentele proiectului de roman fantastic, *Avatarii faraonului Tlà* ş.a. Practic, asistăm la o schimbare de perspectivă ameţitoare, pentru că ne pune în faţă un Eminescu aproape necunoscut. Versurile şlefuite ale poetului, singure, nu îngăduiau să se vadă cît de adîncă şi fascinantă e în întregimea ei marea noapte eminesciană. Descrierea întreprinsă de G. Călinescu ne comunică în primul rînd acest sentiment năucitor.

Volumul al IV-lea, subintitulat *Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica,* examinează creaţia eminesciană sub raportul calităţii ei obiective, ca fapt sufletesc şi de cultură. G. Călinescu atrage atenţia asupra stării de „somnie“ către care poetul se simte mereu atras. De asemeni, reţine vocaţia lui „uranică“ şi gustul „eschatologic“. În privinţa cadrului fizic, subliniază predilecţia eminesciană pentru natura grandioasă sălbatică şi vegetală, supusă legilor dezagregării şi germinaţiunii veşnice prin care umileşte monumentele friabile ale trufiei omeneşti.

În sfîrşit, volumul al V-lea reia întregul comentariu din punct de vedere strict estetic, sub formă de „analize“. Un ultim capitol caută să fixeze locul lui Eminescu „în timp şi spaţiu“. La capătul acestui întins studiu, fără precedent ca amploare, pertinenţă şi ambiţie, G. Călinescu pare să fi încercat o senzaţie de insatisfacţie. Cum mărturiseşte în postfaţa volumului al V-lea, e conştient că, spre deosebire de *Viaţa lui Eminescu,* lucrarea aduce „un mîl mai greu de istorie literară“ ; comentariul se risipeşte adesea prin „pietrişul“ problemei ; textul conţine „pagini uscate de exegeză“ şi riscă să creeze impresia că autorul nu mai scrie „bine“. Dar — explică G. Călinescu — ceea ce şi-a propus el nu se putea înfăptui altfel, atîta vreme cît o imensă parte a operei lui Eminescu era încă o „terra incognita“. „Cititorul ar fi fost mereu încolţit de nedumeriri : «Care Faraon Tlà, care Decebal ?» — şi aşa mai departe“. Exegetul s-a văzut nevoit să facă deliberat un studiu „oriental“, fără nimic peiorativ în această caracterizare, dar conceput şi ca o prealabilă iniţiere. E adevărat că situaţia în care se găsea la data respectivă

cunoaşterea operei lui Eminescu îl obliga pe critic să procedeze aşa. O familiarizare a cititorului cu un material fragmentar în mare măsură, inedit pentru el, era imposibilă fără lungi descrieri, întinse citate şi reconstituiri laborioase. Nu-i mai puţin adevărat însă că şi comentatorul se pierde adesea în această imensă pădure şi părăseşte pentru priveliştile vrăjite, pe care le descoperă la tot pasul, cărările destinate să-l conducă spre un punct de contemplaţie globală. Postfaţa vorbeşte de şase volume ; ultimul, care trebuia să fie sinteza întregului studiu, n-a mai apărut, devenind probabil capitolul din *Istoria literaturii române*... Instinctul creator al lui G. Călinescu se lasă aici intimidat de cerinţele metodologiei ştiinţifice. Criticul acceptă să facă investigaţii de la care nu aşteaptă mare lucru ; capitolul *Tehnica* îl redactează, de pildă, fără nici o convingere, încredinţat fiind că particularităţile limbii, tropilor sau prozodiei eminesciene nu reuşesc să spună nimic despre secretul artei poetului. Întrebîndu-se, la sfîrşitul volumului, „ce utilitate are o astfel de cercetare", răspunde „în toată sinceritatea" : „aproape nici una". A făcut descrierea mijloacelor artistice pentru că „şcoala o cere" şi trebuie dovedită sterilitatea operaţiei „prin ea însăşi". Asemenea ezitări, fireşte, se răzbună. Masiva construcţie, dacă a ieşit cam greoaie, nu înseamnă că n-are totuşi o idee arhitectonică îndrăzneaţă. Ea se lasă desprinsă mai anevoie, dar există şi devine pînă la urmă perceptibilă. Cu explicabile precauţii, date fiind uriaşele rezistenţe pe care reprezentarea tradiţională i le opunea, G. Călinescu ne propune o imagine nebănuită a operei lui Eminescu. Cele mai preţioase zăcăminte poetice ale ei nu se găsesc în versurile antume. Conştiinţa estetică a lui Eminescu rămîne adesea în urma intuiţiilor sale lirice fulgurante. În zona obscură a proiectelor, el se dovedeşte un mult mai mare poet decît îndrăznea să fie cînd îşi destina versurile publicării. Ca să susţină această opinie temerară şi tulburătoare, G. Călinescu cheltuieşte o rară putere de convingere. Nimeni altcineva n-a reuşit să ne facă a simţi mai puternic magia lirismului eminescian. Peste tot, puterea de caracterizare fără pereche a criticului scoate la iveală esenţa marii poezii.

„Viziunea paradisiacă gigantică, peisajul primitiv extatic, sălbăticia şi neptunismul, geologia aromatică şi germinaţiunea nebună — acestea sînt elementele esenţiale din minunatul *Miradonis*... Paharul nostru e prea subţire pentru vinul greu al unor atari extaze. Pădurile de flori, în care fiece floare e ca un arbore, iar crinul ca o urnă, florăria de giganţi nu sînt numai dimensiuni, ci şi intensităţi serafice. E un arhanghelism muzical mai solemn decît cel mallarméian, cu linii prelungi şi transparente ca acelea pe care le dă Edgar Poe viselor sale edenice."

În general, marele lirism eminescian G. Călinescu îl caută acolo unde poetul se lasă purtat, peste cenzura gîndirii lucide, de o imaginaţie vizionară spre fantastice reprezentări onirice. Capacitatea criticului de a sugera prin formule verbale fericite aceste colosale spărturi operate în pereţii percepţiei comune e extraordinară : „ebrietate uranică", „neptunism", „spaţiu boreal", „angelizare", „logică a golului", „mişcare oceanică", „scîrbă eschatologică", „geologie lunatică", „linişte alpină", „muzică siderală", „germinaţiune nebună", „delir universal", „dragoste edenică", „serafism", „amorfie chaotică" etc.

Monografia consacrată lui Ion Creangă şi publicată în 1938 trage vădit învăţăminte din experienţa pe care G. Călinescu o cîştigase. Viaţa şi opera scriitorului sînt înfăţişate într-un singur volum de proporţii obişnuite. „Ca şi în cazul lui Eminescu — spune autorul în prefaţa lucrării —, am încercat a face portretul lui Creangă, interpretînd documentele. N-am făcut descoperiri noi, afară de puţine (de acum înainte nu se mai pot afla decît doar preciziuni de date), dar pricepătorul în materie îşi va da seama de felul nostru de a citi şi al altora." Într-adevăr, chiar şi un singur exemplu e edificator. Se cunosc faptele care l-au pus pe Creangă în conflict cu autorităţile bisericeşti, lepădarea straielor preoţeşti, frecventarea spectacolelor teatrale, tunsul pletelor, folosirea puştii pentru izgonirea ciorilor de pe clopotniţa mănăstirii Golia. Incriminările consistoriale, ca şi justificările „diaconului răzvrătit" sînt consemnate în numeroase rapoarte, adrese, convocări, întîmpinări şi memorii. Se adaugă articolele de ziar şi amintirile prietenilor. Ce scotea de aici istorio-

grafia orbită de factologie și înclinată să „dramatizeze" existența scriitorului în sens vulgar „sentimental", adică să o reducă la un conflict „nobil" ? Că, firește, Creangă a avut sută-n sută dreptate și biserica n-a știut cum să expulzeze cît mai repede din sînul ei o minte atît de deschisă, sprijinită și pe o mare tărie de caracter. Ce înseamnă însă a citi documentele fără prejudecăți ? A vedea, ca G. Călinescu, că la data cînd s-a născut conflictul, Creangă era „plictisit de diaconie, care nu-i aducea mare folos material" și, „sigur pe cariera didactică", „voia să se scalde în Siret", „să umble după tinere evreice și să meargă la teatru". Socotea „boaitele" de la mănăstire vinovate pentru faptul că-l lăsase nevasta, și „umoarea lui neagră" se prefăcu în sarcasm. „Atitudinile sale de acum încolo — remarcă mai departe criticul —, deși pline de dreptate și exprimate cu o ironie care le dă o valoare generală, totuși, ca purtări de om, au o repezeală nechibzuită, o aroganță, care este mai mult a omului privit de alții și doritor de a fi aplaudat, decît a unui bărbat activ care urmărește binele cu tact". Creangă „întinde coarda" și „caută ceartă cu lumînarea". Autoritățile bisericești erau injuste și obscurantiste, apărau însă o tradiție la care ținea chiar credinciosul. Un preot fără barbă și plete nu prea inspira încredere norodului — atrage atenția comentatorul —, amintind că pînă și clerul catolic a fost nevoit să adopte la noi aceste podoabe pentru a se adapta situației. E de remarcat apoi că biserica încearcă mereu să evite măsurile radicale. Mitropolitul îl iartă pe diaconul recalcitrant de cîteva ori ; decizia de suspendare are o formulare înadins echivocă, lăsînd vinovatului putința să-și repare greșeala. Dealtfel, acesta mai rămîne trei ani la Golia, fără să intervină nici o măsură care să-l silească a se muta. Gestul tunderii pletelor nu e deci — constată G. Călinescu — „o sfîntă revoltă împotriva înapoierii". „Creangă era un om repezit, un original, și-n fapta lui intră ori nechibzuință, ori plăcerea de a o rupe cu scandal." Care e lecția lecturii documentelor în acest chip ? Ea se poate formula în cîteva învățăminte ușor de scos chiar din exemplul dat. În primul rînd, a căuta adevărul crud, a suspecta situațiile care-l fac să apară pe scriitor

prea puțin om, neurmărind mobilurile curente ale vieții și egal oarecum cu icoana lui aureolată de posteritate. A nu pierde, apoi, nici o clipă sentimentul realității, a vedea orice lucru nu în abstract, ca principiu social sau moral („biserică“, „minister“, „teatru“), ci concretizat în timp și spațiu, în manifestări încărcate de finalitate umană individualizată. A-ți reprezenta, cu alte cuvinte, faptele ca un romancier, a face operă de reconstituire integrală a vieții, neschematizînd instituțiile, caracterele, raporturile omenești, jocul determinărilor psihice și sociale. Deosebirea stă doar în aceea că istoricul literar nu născocește întîmplările pe care le narează. Ele s-au petrecut aievea și sînt certificate de documente, reconstituirea e chemată să le înlănțuie într-un tot coerent. „Portretul acesta — scrie G. Călinescu — este o lucrare de curată știință. Informația este riguroasă și completă, orice propoziție e documentată.“ Într-adevăr, nimic aici nu devine romanțare a vieții. Dar G. Călinescu are despre tot ce vorbește o reprezentare neschematizată, pluridimensională. Ca un romancier, el își vede eroul trăind. Cînd relatează întîmplarea cu ciorile, nu uită anotimpul în care faptul s-a petrecut, starea de spirit a lui Creangă, „umoarea“ eroului la acea dată, încă alte nenumărate lucruri știute despre el și scrie : „ziua, în ciuda primăverii, trebuie să fi fost mohorîtă, vîntoasă, fiindcă ciorile croncăneau și se strîngeau pe turlele albe ale bisericii. Întunecat la suflet din cauza vremii, cu urechile iritate de croncănitul păsărilor, ale căror pene negre îi deșteptau prin asociație stolul negru al călugărilor lăsați asupra bisericii române, Creangă (se precizase anterior că ședea acasă, în halat, rantia părîndu-i-se apăsătoare) pune mîna plin de ciudă pe o pușcă (de unde se vede că vîna haiducește pe la Humulești, cînd nu era în calea superiorilor, deși fiu-său pretinde mai tîrziu că diaconul pregătise odată pușca să se omoare pentru „cutare“ [mss, nr. 3 157, ff. 10—12]), se repezi pe ușă afară și o descarcă în pîcla de ciori. Tocmai atunci pășea în ograda bisericii protopopul etc...“ Reconstituirea a dobîndit întreg palpitul vieții, a devenit perfect plauzibilă, ca o scenă de roman. Invenția neieșind însă nicăieri din cadrul datelor certe, atestate, ia aspectul unei deducții logice, imposibil de contestat,

fără a da altei explicații o egală soliditate. Criticul procedează ca Sherlock Holmes, care, cu o argumentație de fier, refăcea din cîteva informații o întreagă situație riguros motivată.

Biografia călinesciană înglobează astfel subtil și convingător tot ceea ce documentul citit fără intuiția viului ar lăsa în întuneric. Atitudinile lui Creangă se lămuresc, cîștigă un sens, dezvăluie o înlănțuire cu adevărat veridică de motivări sociale și temperamentale. G. Călinescu arată cum țăranul de la Humulești capătă încredere în sine, odată cu schimbarea vremurilor, cum își pierde timiditățile inițiale, cum își construiește o filozofie a simplității, prin care tot ce nu pricepe o minte „sănătoasă“ ajunge a fi socotit o neghiobie pretențioasă, cum o face, șiret, pe prostul, atunci cînd vrea să iasă dintr-o dificultate și să înlăture superioritatea culturală a interlocutorului. O demonstrație impecabilă pune în lumină un întreg proces moral-estetic revelator. E progresivul mimetism prin care Creangă ajunge pînă la urmă să se identifice cu spiritul nastratinesc al literaturii sale, nemaivorbind ca oamenii, răpunzînd în zicale și pilde, devenind o antologie umblătoare și impersonală de locuțiuni populare și proverbe. Aici biografia își dobîndește caracterul edificator. Ea izbutește să fie nu simpla narație a unei vieți, ci istoria primului nostru scriitor țăran și a destinului său literar ciudat. Ambiția creației critice e iarăși de a încercui „inefabilul“ prozei lui Creangă și de a-l face perceptibil. Sînt eliminate, rînd pe rînd, spre a lăsa să lucreze sentimentul artei particulare a scriitorului, falsele impresii. Personajele basmelor lui Creangă sînt situate realist în timp și spațiu. Dar a observa doar atît înseamnă a scăpa tocmai ceea ce le deosebește de altele. „Animalele nu sînt un simplu pretext pentru a zugrăvi viața țărănească“, ci niște „simboluri-caricaturi“. „Capra a devenit o mască de comedie.“ Acțiunea povestirilor n-are nimic neprevăzut. La Creangă, „totul e circular, ca și natura“. Nuvela *Moș Nichifor Coțcariul* se mulțumește doar cu „o înregistrare de inutilități caracteristice“. „Căruța merge și n-ar fi nimic altceva de făcut decît de așteptat sosirea la destinație.“ Intervine doar monologul eroului, cheful lui de vorbă, după un „program“. Nuvela se hrănește

din această limbuție caracterizantă. „Lui Moș Nichifor Coțcariul i se întîmplă un accident. Din punct de vedere epic, el ar trebui să ia o atitudine nouă. Harabagiul rămîne liniștit și cade în alte expresii ciclice, pentru că și accidentele lui sînt repetabile, previzibile.“ Cum evadează din cîmpul monologului dramatic, Creangă încetează de a mai fi el însuși. „Sentimentalismele despre mamă și toate considerațiile filozofice asupra trecerii vremii, fiind ieșite din cultura povestitorului, cîtă era, fără vreo necesitate de expresie a personalității, sînt de cel mai prost-gust.“ Comentînd descărcarea lirică din *Amintiri*, IV : „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare...“, G. Călinescu exclamă : „«Zile frumoase de sărbătoare», «cîmpul cu flori», «dealuri mîndre», «a lua parte cu însuflețire», nici nu se poate închipui o mai învățătorească și mai plată expresie a sentimentelor“. Izolînd mereu ceea ce aduce într-adevăr inimitabil scriitorul — criticul stabilește note definitorii pregnante, de o izbitoare exactitate, chiar cînd par la prima vedere paradoxale. „Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii în genere nu sînt autori epici, cum se crede de obicei. Însușirea lor specială este «hazul», «farmecul», care nu sînt decît forme de exteriorizare prin cuvînt a autorului însuși.“ Nu-i potrivit nici măcar a vorbi aici de umor, deoarece Creangă ne cucerește prin „jovialitate“. „Plăcerea stîrnită de acultarea scrierilor lui (...) nu e o plăcere de recunoaștere a adevărului, ci una de rafinament erudit. Nici un om cu gust nu citește această operă pentru ca să ia cunoștință de «întreaga» înțelepciune populară, așa cum a fost cristalizată de veacuri în proverbe și zicători. Dimpotrivă, în loc să fie educativ, efectul acestei înțelepciuni este ilariant. Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată.“

În 1936, G. Călinescu își trecu doctoratul la Iași, cu teza *Avatarii faraonului Tlà* și lucrarea complementară *Opera lui Mihai Eminescu*, volumele I și II ; peste un an, bătrîna universitate din capitala Moldovei îl chemă în rîndurile ei ; conferențiar de estetică și critică literară, prelegerile lui ținute în fața studenților reflectă acum

foarte vizibil proiectul vast la realizarea căruia lucra. Într-un stadiu avansat al muncii, G. Călinescu simte nevoia anumitor clarificări asupra concepției menită să o ghideze. Paginile intitulate *Principii de estetică* și publicate în 1932 nu sînt altceva. O parte însemnată a reflecțiilor privesc „tehnica criticii și a istoriei literare". Întîlnim aici sistematizate multe din ideile pe care G. Călinescu le-a susținut și înainte în cronicile sale. Expunerea debutează printr-o contestare a punctului de vedere crocian, care tăgăduiește însăși putința scrierii unei istorii literare, fiindcă a recunoaște *universalitatea* anumitor opere și *caducitatea* altora înseamnă a cădea fatal în conținutism, cînd pentru esteticianul italian valorile aparțin exclusiv *expresiei.* Creația autentică rămînînd, după el, absolut individuală și necomparabilă, orice ierarhizare devine în acest domeniu imposibilă și ideea evoluției sau progresului trebuie exclusă. G. Călinescu arată că putem totuși face „critică conținutistică" fără să trădăm punctul de vedere estetic pur. Condiția e de a considera ca *materie* a operei artistice nu realitatea care a inspirat-o, ci viața fictivă din scrierea luată în discuție ; „...a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski, ori a determina gîndirea eroilor lui nu este deloc o lucrare în afara esteticii, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei."

G. Călinescu se întîlnește cu Croce în neîncrederea pe care i-o stîrnește ambiția „explicării" strict științifice a creației ignorîndu-i specificitatea. „Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* — scrie el — face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate, cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară".

Grija este — cum se vede — menținerea mereu în interiorul unui obiect propriu. Orice considerații sociologice, psihologice sînt îndreptățite dacă au această țintă. Dar la ea se ajunge, după G. Călinescu, ca și în critică, printr-un act de creație. A face istorie înseamnă a înscrie faptele într-o *structură* pe care le-o dă naratorul. G. Căli-

nescu se războiește și aici cu ceea ce se consideră de obicei interpretare riguros „științifică“, „obiectivă“. Istoria — insistă el — lucrează cu fapte unice, nerepetabile. Obiectivitatea nu poate consta decît în a le respecta autenticitatea, fiindcă expunerea, prin înlănțuirea lor, introduce „forțamente“ un punct de vedere personal. E o idee pe care G. Călinescu apasă puternic. „În afară de autenticitate și onestitate — subliniază el —, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar *subiectivă.*“ Criticul împinge repede distincția stabilită către ideea de creație. Chiar și „rigoriștii“ în această materie recunosc că expunerea faptelor cere *talent*. Așa-numitele fenomene istorice — nu ezită să afirme G. Călinescu — își capătă o existență abia atunci cînd, în succesiunea de întîmplări indiferente, minți geniale izbutesc să întrevadă unele organizări. Renașterea, romantismul s-au impus ca structuri acceptate numai după ce Burckhardt sau Doamna de Staël le-au creat. Ele nu sînt arbitrare doar în sensul că se bizuie pe fapte autentice. Dar rezultă totuși din niște construcții subiective, adică ieșite din mintea cuiva. „E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice.“ O asemenea operație presupune în primul rînd spirit creator. Metodele generale nu ajută ; planul de lucru aplicat unui scriitor se vădește necorespunzător pentru altul. „Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale — explică G. Călinescu — trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este tot una cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică.“ Să crezi, ca adepții școlii lui Lanson, că trecutul poate fi „restituit“, adică descris „exact“ și „complet“, eliminînd din relatarea faptelor orice unghi personal e o iluzie. „Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei așa-zise probleme și să socotească studiul exaurient : un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie.“ G. Călinescu va acorda o asemenea importanță acestei puteri de organizare coerentă și semnificativă a mulțimii faptelor din care se compune trecutul, încît va

dezvolta mai tîrziu teza paradoxală că istoria este „o știință cu legi inefabile și o sinteză epică". Documentele ne îngăduie să creăm niște „scenarii". „Noțiunea verosimilității e tot atît de legitimă în istorie ca și în artă." Aici, nimic nu se impune a fi „cu necesitate adevărat", ci „numai posibil". Istoria reclamă neapărat „un cap epic", „care să scrie o epopee (fie de forme, fie de destine personale)". Autorii, oricît ar părea de curios, sînt mai puțin importanți ca o asemenea construcție, ridicată pe temeiul lor. „Propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul, nu-i fără filozofie." Acolo unde lipsește „nex epic" nu se obține nimic în acest domeniu.

„O istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană», luînd ca pretext scriitorii, și se întîmplă uneori, în literaturile noi, ca să nu poți să scrii, pentru că n-ai suficiente acte, cu intrări și ieșiri (școli, curente, generații), nici o galerie suficient de complexă de eroi." *(Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică, J. l.,* nr.1, 1947.) Instinctul creator — stăruie G. Călinescu — urmează să-și spună aici cuvîntul și în alt mod, peste care „de obicei se trece cu vederea", dar care rămîne „capital" : „istoria literară este o istorie de valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic". Acestuia știm însă că G. Călinescu îi cere o vocație creatoare, singura în măsură a-l ajuta să poată reface actul plăsmuirii operei. Criticul nu e de ajuns să aibă astfel de însușiri „virtuale", ci se cuvine să posede chiar o oarecare „pricepere tehnică" în materie. „Dacă nu poate fi bun artist el însuși... trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri." „Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor." G. Călinescu pregătește astfel teoretic terenul pentru o istorie a literaturii construită pe criteriul estetic, și nu cultural. Spiritul vremii, cît interesează o asemenea cercetare, se găsește în autorii de valoare. Ei cristalizează de fapt ceea ce caută zadarnic să scoată majoritatea istoricilor literari din scrierile debile, dar „reprezentative", după o credință falsă. „Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat

prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă în 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu." Caracterul creator în care concepe G. Călinescu istoria literaturii n-are nimic comun cu diletantismul. Vocația trebuie să se supună aici unei discipline și reclamă neapărat pregătire. Fără o formație de istoric, o asemenea îndeletnicire n-are șanse să se desfășoare cu succes. E nevoie de erudiție și mai cu seamă de cultură filozofică. Asupra acesteia din urmă, G. Călinescu stăruie îndeosebi : „Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung — precizează el — e un orb. Cum se va descurca în opera lui Maiorescu ? Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii și totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof ?" Indispensabilă e apoi o cunoaștere temeinică a clasicilor și a literaturilor universale. Numai astfel vom putea avea o reprezentare judicioasă a ierarhiei valorilor.

Pornit să scrie o istorie a literaturii române, care să lumineze realele ei contribuții de ordin universal, G. Călinescu vrea să prevină rezistențele la judecățile critice făcute cu această optică severă. „Teatrul lui Delavrancea — notează el — a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul — genial. E de ajuns să comparăm *Patima roșie* cu o operă clasică înrudită, ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei." Regăsim în afirmarea acestui principiu o idee care l-a urmărit pe G. Călinescu și atunci cînd făcea cronică literară. Fiindcă nu e familiarizat cu marile opere clasice și are o optică prea locală, obsedată de „actualitate", criticul român nu gustă claritatea, socotind-o banală. O scriere confuză și fără nici un conținut îi poate apărea ușor excepțională. Patosul, elocvența îl sperie. În cărțile lui Sadoveanu deplînge lipsa de observație, și nu-și dă seama că ele urmăresc alte scopuri. Literatura fantastică o privește cu ironie ; „poezia de idei", „marele vers, de amplitudine", îi stîrnesc oroare.

Principiile de estetică aduc precizări suplimentare în această ultimă direcție. Lucrarea cuprinde și un curs de poezie, prilej pentru ca G. Călinescu să lămurească mai întîi o problemă care am văzut că are o importanță pri-

mordială în critica lui. Să reținem un fapt semnificativ. G. Călinescu pleacă de la poezie spre a-și exprima opiniile supra preocupărilor esteticii. Aceasta îi apare ca o disciplină „ciudată", care nu-și cunoaște obiectul. Că poezia *există* nu încape îndoială. Dar, după G. Călinescu, ea „nu se poate defini". Prin urmare, însuși modul de a ne pune problemele esteticii trebuie răsturnat. Se cuvine a încerca să răspundem — subliniază criticul — „nu ce este poezia, ci cum este poezia", „să surprindem în studiul practic al poemelor ilustre acea mecanică prin care să ne sporim conștiința artistică". „În chipul acesta, sterila Estetică face loc unei Școale de poezie." Revenim, așadar, și aici la „explicarea" înțeleasă ca un act creator, atunci cînd privește arta. Mai mult, nemărturisit, dar perceptibil pentru G. Călinescu, *estetica este o poetică.* Expunerea ia în discuție principalele idei care se desprind din experiențele liricii moderne în această materie. Procedînd astfel, G. Călinescu nu greșește deloc, fiindcă noile curente literare au tocmai ambiția izolării poeziei, deci a examina propozițiile explicite și implicite ale dadaismului, futurismului, hermetismului sau suprarealismului înseamnă a înțelege *unde* și *cum* poezia poate exista. Instinctul artistic al criticului comunică întregii cercetări o rară receptivitate. Deși simpatiile sale se situează la antipodul experiențelor extremiste, G. Călinescu acceptă principal orice inițiativă, dacă are facultatea de a incita imaginația creatoare. După opinia lui, „nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt, nici o idee poetică". Aceasta din urmă criticul o vede însă născîndu-se peste cuprinsul ei noțional, dintr-o pură mișcare a gîndirii, care dă impresia că exprimă ceva indicibil. „Poezia — conchide G. Călinescu — este nu mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, *este forma goală a activității intelectuale.* Ca să se facă înțeleși poeții se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii." Peste o formulare poate prea tranșantă, fiindcă vrea să asigure o libertate nestînjenită imaginației creatoare, definiția să întoarce — cum putem constata — la preferința călinesciană pentru marele lirism. Poezia e expresia unei porniri adînc omenești către totalitate, izvorăște din fas-

cinația pe care o exercită asupra noastră ordinea secretă a universului, acea „ténébreuse et sombre unité" a „corespondențelor baudelairiene".

În 1939, G. Călinescu scoate *Jurnalul literar*. Revista poartă iarăși amprenta preocupărilor absorbitoare ale criticului la acea dată ; capitole întregi din *Istoria literaturii române...* umplu paginile publicației. Lucrarea era aproape complet scrisă și va vedea lumina tiparului peste doi ani ; apariția ei însă, în plin război (1941), provocă un imens scandal. Autorul — cum avea să se constate imediat — refuza să se plieze fanatismelor ideologice ale momentului. Mai mult, disprețuind legislațiile rasiale introduse de regimul antonescian, nu excludea din lucrarea sa pe scriitorii evrei, ba unora, ca Ronetti Roman, Cilibi Moise, B. Fundoianu, Felix Aderca, I. Peltz sau Ion Călugăru, cuteza chiar să le găsească numeroase merite. Toate acestea stîrniră o furtună de proteste ale presei fascizate. Scribii ei, de la primul, pînă la ultimul, simțiră nevoia să-și exprime indignarea ; criticului i se aduseră cele mai grave învinuiri ; lucrarea fu retrasă din librării. Campania nu se stinse nici după ce se reveni asupra acestei măsuri. Prin ambițiile ei fără precedent, opera monumentală pe care o înfăptuise G. Călinescu era destinată să incite spiritul critic. „Specialiștii" îi reproșară acum concepția „neștiințifică", organizarea „fantezistă" a materiei, clasificările „neguroase", judecățile „subiective" ș.a.m.d. Dar abia aprinderea cu care era discutată trăda originalitatea absolută a acestei istorii literare. Într-adevăr, nicăieri nu se scrisese o lucrare de asemenea proporții, cu atîta talent. Nici De Sanctis, nici Sainte-Beuve, nici Thibaudet nu s-au încumetat să facă istoria unei întregi literaturi. Pe Taine, cum se știe, l-a interesat mai mult ilustrarea teoriei sale decît scriitorii englezi. La noi, Iorga a fost pasionat realmente doar de literatura română veche. Ovid Densusianu s-a oprit și el asupra unei singure perioade, sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Lovinescu a acordat atenție exclusiv epocii contemporane. G. Călinescu narează istoria literaturii române „de la origini pînă în prezent". Viziunea lui e grandioasă și urmărește să dea o imagine integrală a spiritului creator românesc în acest domeniu ; autorul pornește de la miturile naționale

(Traian și Dochia, Miorița, Meșterul Manole și Sburătorul) ca să ajungă la opera lui Sadoveanu, Arghezi, Blaga sau Ion Barbu. Imensul material e înfățișat mereu într-o unitate organică. Lucrarea se încheie cu un capitol de sinteză, pregătit prin tot ce s-a spus înainte și consacrat „specificului național".

O notă izbitoare de originalitate i-o conferă acestei istorii literare dintr-o dată ruptura hotărîtă și consecventă cu criteriul cultural. G. Călinescu refuză să ia în considerație scrierile care n-au o valoare artistică. El face o istorie a „literaturii", și nu a „culturii" române. Punctul acesta de vedere se imprimă energic în concepția și tratarea lucrării. Ceea ce „dintr-un explicabil bovarism" ne-am obișnuit a numi „literatură" religioasă, cum la noi nu are nici o legătură cu creațiunea „oricît de minimă", pe G. Călinescu îl interesează doar sub raportul expresivității limbii. Peste informațiile strict necesare, dacă se oprește asupra a două, trei asemenea texte, este numai atunci cînd ele vădesc un talent scriitoricesc incontestabil ca *Didahiile* lui Antim Ivireanu, care infuzează retoricii bisericești sevele vorbirii zilnice, face caracterologie, împinge sarcasmul către „pictură hogarthiană", are „exaltare lirică" și știe mai ales să desfășoare fastuos cadențele „în stil franciscan". Din același unghi sînt judecați și cronicarii. Literatura lor, criticul o apreciază în primul rînd pentru capacitatea ei de a crea o istorie fabuloasă cu ciocniri sîngeroase, tăieri de capete, calamități naturale, procesiuni strălucitoare, intervenții ale divinității, acte legendare și vorbe care nu se uită. La Ureche reține „puterea de sugestie a graiului arhaic cu metafora", „bine pitită", „harul de a gîndi prin simțuri, de a imita prin sunete foșnitoare, horăitoare, clinchetitoare, lovirea, învălmășirea, vechimea chiar a faptelor, proprietatea frazelor de a cădea „ca niște brocaturi grele sau în felii ca mierea", vorbirea cronicarului, „dulce și cruntă", „cuminte și plină de ascuțișuri ironice". Limba ridică pe spații mici „tablouri în negru și roșu ca scenele de război ale lui Paolo Uccello". La Miron Costin, G. Călinescu subliniază arta cronicarului de a observa „sistematic" și de a „compune", „lunga respirație epică", „simțul sublim al destinului uman", „meșteșugul patetic de a se opri din cînd în cînd să răsufle de greutatea fap-

telor și să le contemple de sus". Materia apare „împărțită în acte", „cu tăieturi savante pe gestul cel mai dramatic". Cronicarul are „viziunea apocaliptică", „pagina în care descrie năvala lăcustelor este cea mai puternică transfigurare biblică a realității din literatura română, un măreț episod dantesc". Narațiunea se mișcă mereu urmărită de sentimentul fatalității. Domniile cad peste norod ca plăgile biblice, avînd o desfășurare teatrală. Din momentul cînd Costin participa direct la evenimente, cronica devine „un adevărat roman plin de acele amănunte familiare care dau viață lucrurilor moarte". Pe Neculce, G. Călinescu îl vede înrudit cu Creangă, prin „sufletul rural", păstrat sub mentalitatea boierească. Amîndoi au comune „ingenuitatea șireată" țărănească, „acel tic de a se socoti neghiob, crezîndu-se totuși deștept", „proverbialitatea", „filozofia bătrînească", „minunarea", „văietătura" și, în fine, „acel lucru învederat, dar inanalizabil, ce se cheamă darul de a povesti".

Lucrarea se deosebește simțitor de alte istorii ale literaturii române în chiar distribuția interesului arătat anumitor epoci și autori. Perioada veche ocupă la G. Călinescu un spațiu foarte restrîns. Despre școala ardeleană, care a avut o contribuție aproape exclusiv culturală, se vorbește în fugă. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu capătă mai multă importanță ca Bălcescu sau Alecu Russo. Barit, Bărnuț sînt doar amintiți, fără să aibă parte însă de vreun paragraf special. Expunerea se lărgește mereu pe măsură ce ne apropiem de vremurile mai noi ; literaturii secolului al XX-lea i se acordă peste o treime din paginile lucrării. Am greși însă capital reprezentîndu-ne acest mod de tratare ca sărăcitor. Niciodată amănuntul semnificativ și pitoresc n-a găsit în reconstituirea tabloului literaturii noastre din epocile trecute atîta loc. Nimeni n-a recitit cu o mai trează atenție un asemenea număr uriaș de autori mărunți și uitați, ca G. Călinescu, resuscitîndu-ne curiozitatea pentru contribuția lor. Nicăieri, o egală putere regizorală nu a populat scena vieții literare cu atîți actori și nu a știut a-i face interesanți pe fiecare oricît de secundar le-ar fi rolul. Boierul Matei Milu, cunoscător al lui „Volter", se pricepe să compună într-o limbă amestecată cu „bufone turco-grecisme" „mici caricaturi" de o savoare ine-

dită. O „stihuire“ a sa *Asupra istericalelor* zugrăvește cu mult umor, într-o „cadență argheziană“, „o modă feminină orientală de a atrage atenția bărbaților, corespunzînd vaporilor, caprițiilor, leșinurilor occidentale“. „Barac are un adevărat geniu al titlului analitic care taie răsuflarea.“ Comisul Vasile Pogor demonstrează „vanitatea evghenistă“ în „stil biblic“, nu fără „fin sarcasm“, și evocă „sinistritatea cimiterială a ruinelor“, „cu surprinzător tuș foscolian și volneyan“.

C.A.Rosetti, „exponent al pașoptismului absolut“, a avut o tinerețe „teribilă“. „Înhăitat cu tineri de soiul lui, cu mari plete ca ale lui Gautier, el făcea boemă scandaloasă sub ochii nedați cu romantismul ai boierilor. Încălecat de-andaratele pe o saca, străbătea podul Mogoșoaiei, escortat de ștrengari care strigau : Ura ! Vivat musiu Berlicoco !“

G. Călinescu recitește romanele lui Grandea, descoperind în *Misterele românilor* o excelentă narațiune de formulă „arheologică și senzațională“, destinată, în plus, a dovedi continuitatea poporului nostru prin „metempsihoză“. Dar și aprecierea operelor și autorilor de prim-plan se schimbă, nu o dată, simțitor, fiindcă întregul material este privit cu un ochi proaspăt și fără nici o prejudecată inhibitivă. Practic, procesul „revizuirilor“ inițiat de Eugen Lovinescu are loc aici pe scara cea mai largă cu putință. Poemul lui Al. Russo, *Cîntarea României,* e, în ciuda bunelor intenții, „fals“ ; vocația autentică a scriitorului trebuie căutată în proza sa memorialistică. La Alecsandri, „oricare ar fi justificarea patriotică, nu se poate scuza platitudinea din *Ostașii noștri.* Aceste poezii care au adus glorie poetului, excelente ca material didactic în școalele primare, sînt artisticește ridicule, prezentînd un război de operetă.“ „Poate că cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri este aceea în proză.“ „Articolele în care Maiorescu face critică aplicată sînt cu totul insuficiente și cu cît vremea înaintează și tonul didactic apare anacronic, ele se vădesc și mai puerile.“ În ciuda unor remarcabile însușiri, romanul lui Duiliu Zamfirescu *Viața la țară* „suferă... de mediocritate“.

Nu o dată asistăm la adevărate „detronări“. „Cariera lui Al. Vlahuță, publicist merituos, este cu totul absurdă.“

„Junimiştii, şi mulţi după ei, au văzut în P. Cerna nu mai puţin decît un poet mare, şi manualele şcolare ce nu amintesc de Al. Macedonski, D. Anghel şi alţi valoroşi poeţi români, îl trec printre clasici. Cerna nu e în realitate decît un modest poet, trudnic, în luptă cu limba, conceptual oratoric." Formula „mare romancier" însoţeşte numele lui Cezar Petrescu, pus totdeauna alături de M. Sadoveanu şi de L. Rebreanu. Cînd literatura română va fi mai bogată, istoricul nu-i va acorda însă „decît cîteva rînduri".

Paralel au loc şi aşezări curajoase printre scriitorii de frunte a unor autori contestaţi încă. Primul e Al. Macedonski. „Poet integral", „luat în toată dimensiunea, el nu suportă comparaţia cu Eminescu, poet profund şi mai ales poet naţional. Dar pesimismului eminescian, nimeni ca el nu i-a adus o replică mai trăită de încredere în absolut. Cîte strofe din opera lui Macedonski rezistă sînt ale unui poet mare, tot aşa de mare ca şi Eminescu în punctul cel mai înalt atins." Camil Petrescu e al doilea scriitor căruia G. Călinescu nu ezită să-i recunoască pentru întîia oară o deosebită valoare. La fel procedează şi cu alţi autori, ca Ion Ghica, Alice Călugăru, Al. Philippide, B. Fundoianu, H. Sanielevici, Teodor Scorţescu, Mihail Celarianu — neapreciaţi pînă la el aşa cum crede că s-ar cuveni. Chiar despre scriitorii îndelung comentaţi, G. Călinescu izbuteşte să spună lucruri absolut noi. Nimeni n-a făcut observaţii mai ascuţite ca el privitoare la Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, N. Filimon, Al. Odobescu. Nici un alt critic n-a dat caracterizări atît de strălucite ale operei lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Iorga, Pârvan, Stere, Ibrăileanu, Goga, Sadoveanu, D. Anghel, Bacovia, Minulescu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Lovinescu, Arghezi, Pillat, Adrian Maniu. Nicăieri ca la el nu vom găsi scoase în evidenţă trăsăturile particulare ale principalilor noştri scriitori şi rezumate însuşirile lor prin formule de o egală expresivitate. Nenumărate exemple au fost amintite pe întreg parcursul acestei lucrări.

O altă calitate excepţională a *Istoriei literaturii române...* este fantastica ei organicitate. Nimic care să nu se lege perfect şi intim de o concepţie a întregului nu intră

în această stufoasă construcție. Ca Ioanide, G. Călinescu are tot timpul în minte imaginea catedralei sale și orice detaliu e chemat să o facă a trăi așa cum a gîndit-o el. În corpul literaturii române, criticul distinge permanent o secretă circulație sangvină și-i reconstituie harta misterioasă cu o uluitoare clarviziune. Clasificările sale au stîrnit cele mai multe proteste : Unde e criteriul unitar ? De ce scriitorii sînt grupați întîi după afinități de stil : „clasici" întîrziați, „romantici" („cîntăreți ai ruinelor", „damnați", „messianici utopici" „messianici pozitivi", „macabrii și exotici"), iar apoi după atitudini ideologice comune : „antibonjuriști", „patrioți și unioniști", „refractari", „socialiști" și „ortodoxiști" ? Criteriul nu se schimbă ulterior într-unul de valoare, cînd apar capitolele : „poezia măruntă" sau „marii prozatori" ? Pînă să ne dezmeticim, intervine o nouă clasificare, pe genuri, sub titluri ca : „Nuveliștii", „Critica universitară", „Teatrul", „Basmul dramatizat", „Romancierii". Ba dăm chiar și de împărțiri cu totul fanteziste, după sex : „literatura feminină", după provincii, „ardelenii", „basarabenii", sau după maladii : „tuberculoșii" ! Pe urmă, însăși includerea anumitor autori în capitolele unde apar tratați nu e arbitrară ? De ce ar figura Coșbuc printre reprezentanții „micului romantism" „provicial și rustic", alături de Brătescu-Voinești și I.A. Bassarabescu ? E admisibil ca Topîrceanu să fie tratat la capitolul *Moderniștii* ? Și ce caută B. Fundoianu între „tradiționaliști" sau Mateiu Caragiale între „dadaiști", suprarealiști și „hermetici" ? Ca într-o catedrală gotică, elementele construcției dau impresia, la prima vedere, de aglomerare haotică. Privite însă mai atent și cu oarecare stăruință, își dezvăluie o ordine ascunsă foarte adîncă. Ceva însemnat și acut e totdeauna adevărat la G. Călinescu, chiar atunci cînd are aparența asociației șocante. Fundoianu se înrudește cu Pillat, oricît de paradoxală ne-ar apărea afirmația, pentru că amîndoi cultivă o „poezie a roadelor". „Evreu din Moldova, unde evreii au îndeletniciri aproape cîmpenești", Fundoianu aduce „o nostalgie de bucolic, de amestecare cu pămîntul", condensată „în originale transcrieri ale unei patriarhalități inedite". În ceea ce-l privește pe Mateiu Caragiale, „afinitățile lui cu Edgar Poe, grija de autenticitate cu înlăturarea oricărei invenții, co-

loarea de cer înroşit, învălmăşeala onirică, coborîrea la elementul inefabil ancestral, alătură pe scriitor de I. Vinea, de I. Barbu, în genere de poeţii fondului obscur".

Mereu G. Călinescu, peste distanţele de epoci şi separaţiile de şcoli, descoperă între autorii români secrete şi surprinzătoare înrudiri : „Omul de munte, mărginit de concreteţa stîncilor, e pozitiv şi cel mult păstrător de mituri, cel de la cîmp, ameţit de monotonie, e un arab vizionar. Odobescu, Ghica, Macedonski, Delavrancea, în ciuda deosebirilor, se întîlnesc în setea de himeric policrom, în voluptatea muzeală. *Tezaurul de la Pietroasa* al lui Odobescu încetase de mult de a mai fi un studiu pozitiv. Arheologul se rătăcise într-un bazar fabulos de similitudini." „Pantagruelismul" cu care ne sperie Hogaş descinde din „flămînzeala" lui Creangă şi are o corespondentă sadoveniană în „euforia de roadele pămîntului". Teoreticienii sămănătorismului îşi împrumută principiile doctrinare de la Gherea. „Deşi repudia pe T. Arghezi, Ion Barbu este, fără să-şi dea seama, din familia poetului *Fătălăului,* căci continuă tradiţia lui Anton Pann, a poeziei munteneşti balcanice şi bufone."

Organicitatea extraordinară a lucrării rezultă în mare măsură din simţul cu care G. Călinescu ştie să recunoască mereu individualitatea literaturii române, particularităţile ei cele mai intime. Tot ce remarcă, i se impune criticului ca *trăit dinăuntru* şi aparţinînd unei spiritualităţi bine definite... Pentru el, geniul naţional e o realitate concretă, vie, pe care o regăseşte afirmîndu-se sub diversitatea talentelor. Există o operă obscură, evidentă însă ochiului său — şi felul cum ea se săvîrşeşte urmîndu-şi impulsurile interioare naturale constituie obiectul acestei vaste naraţiuni. Orice sistematizare prea riguroasă riscă aici să ucidă mişcarea neraţionalizabilă a vieţii. De aceea, organizarea propriu-zisă a materiei G. Călinescu o face pe „momente" : „Vasile Alecsandri" (1855) ; „Junimea" (1870) ; „Literatorul (1880) ; „Tendinţa naţională" (1901) ; „Moderniştii" (1919) ; „Ortodoxiştii" (1926) etc. Peste clasificările discutabile, capitolele periodizării sînt excelent intuite ca succesive cristalizări ale unor tendinţe şi faze într-o devenire cu episoade caracteristice. Necontenit, procesul acesta de afirmare a latenţelor etnice creatoare în

expresii specifice e sugerat magistral. G. Călinescu n-a făcut niciodată mare caz, sub raport teoretic, de problema originalității noastre naționale. El a reușit însă să o evidențieze mai bine decît alții, luminînd cu o pătrundere rară în *Istoria literaturii române*... conexiuni revelatoare adînci, preferințe și înclinații. Comentariul lunecă firesc foarte des spre asemenea considerații. La Eminescu, subliniază un gust pronunțat de regresiune. Poetul are „nesimțirea metafizică" a țăranului român : „a putrezi în albia unei ape, a dormi pînă la umplerea odăii de păianjeni, a fi troienit de zăpadă sau de frunze, a te «desface» în univers". „Mizeria" noastră e natura lui Eminescu : „stînca granitică și oaia cantemiriană și pe deasupra un codru fabulos, în umbra căruia să mișune pînă la zdrobire cerbăria și furnicăria" — acestea sînt „simbolurile" ei, fără a uita dispoziția peisajului de a se muta în lună printr-o „aspirație selenară". Gustul regresiunii îl au atît Hogaș, cît și Sadoveanu, care știe ca nimeni altul să perceapă „sublimul golurilor eterne" și să evoce „nemișcarea", „solitudinea geologică", cufundarea în sălbăticia naturală, plăcerea de a „mînca" și a te lăsa „mîncat". Ajungînd la *Florile de mucigai* ale lui Arghezi, notează : „Trei mentalități de scriitor se remarcă pentru cine aruncă un ochi atent asupra desfășurării literaturii noastre. Întîiul tip e al boierului, generos, revoluționar din inteligență, liberal, socialist chiar, ideolog ardent puțin cam blazat, fraternizînd cu norodul, dar păstrîndu-și privilegiul de a rămîne, în ce privește starea civilă, în casta sa. Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu și atîția alții sînt din această clasă. Literatura lor suge seva celei populare, expurgînd-o de izurile prea tari, iar în ce are propriu, se observă o înclinare către amabil, sentimental și erudit. Al doilea tip e al ruralului : ideolog pătimaș în direcția sănătății rasei și a drepturilor țărănimii, cu repulsie față de aristocrat și de orășean, serios, etic, în genere fără spirit, urînd spiritul și, consecință inevitabilă, adesea literatura franceză. Eminescu, Coșbuc, Rebreanu sînt din această categorie. Mai este încă tagma balcanicilor, a micilor tîrgoveți sau a boiernașilor, de obicei cu îndepărtat sînge grecesc ori vag peninsular, mai toți munteni : plini de nervozitatea emoției, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu mișcări și bufonerii, ascuțiți la inte-

ligență, plebei, dar pitorești în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiția mahalagească într-o producție plină de mirosuri grele și de aromate [...]. Muzica orientală, prin monotonia și chiar obscenitatea ei, amestecată însă cu delicate urcușuri lirice, poate sluji ca simbol al acestei categorii de autori care a dat pe Anton Pann (și înainte pe pitarul Hristache), pe Caragiale, pe Minulescu, pe Barbu (...), pe Arghezi, pe Mateiu Caragiale, pe Urmuz și alții, pe marii sensibili schimonosiți, bufoni de prea multă inteligență plastică." Astfel de apropieri frecvente, făcute cu o pătrundere fără pereche, converg firesc spre capitolul final consacrat „specificului național". El încununează lucrarea, bizuindu-se pe o pregătire admirabilă anterioară, așa că tot ce aflăm aici rezultă din ceea ce a fost arătat înainte, e un „quod erat demonstrandum". G. Călinescu se ferește, cu instinctul puternic al viului, de orice îngustare conceptuală. „O cultură — precizează el — conține în sine toate notele posibile, precum un individ toate aspectele caracterologice". Românii fiind oameni, deci „generici", sînt, ca francezii, englezii sau germanii, „[...] raționaliști, fataliști și celelalte". A distinge specificul nu înseamnă a proceda la o reducție deformantă, ci a observa care este nota mai „subliniată". Ea se întîlnește — după G. Călinescu — la românii din centru, indiferent de părerile lor în această problemă, fiindcă aici fondul etnic prezintă maxima sa închegare. Sub raportul conformației lui psihice particulare, un popor n-are însă granițe rigide. Îndepărtîndu-se de nucleul său autohton, el își găsește semeni pe o rază întinsă. Ardelenii, mai cu seamă și subcarpatinii alcătuiesc la noi centrul etnicității. Eminescu, Titu Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga etc. sînt scriitori prin care sufletul românesc se exprimă cu o pregnanță superioară. Nota lui principală G. Călinescu o găsește într-un sentiment de *vechime*. Înrudirile noastre cele mai adînci le resimțim cu popoarele din Occidentul extrem al Europei pînă în Peninsula Iberică și în insulele britanice. Există un „celtism" getic, iar în „voluptatea de sălbăticie abruptă a lui Sadoveanu e mult element osianesc". Popoarele cu simțul vechimii se caracterizează „prin civilizație pastorală, prin retragere la munte, de unde pot privi și ocoli invaziile, printr-o față

brăzdată de vînturile alpine, de experienţa milenară, printr-un ochi pătrunzător şi neclintit de vultur, prin muţenie". „Noi nu sîntem primitivi — scrie G. Călinescu —, ci bătrîni". Gustul regresiunii, întîlnit la Eminescu, la Hogaş sau la Sadoveanu, vine de aici. Francezii, englezii detestă şi ei oraşele şi fug bucuros la ţară. Oricît ar părea de paradoxal, Creangă şi Anton Pann sînt de asemeni autori „muţi" ca Sadoveanu. Comunicarea lor cu lumea „se face în proverbe ce condensează o înţelepciune stereotipată, atît de controlată prin vechimea rasei, încît contribuţia individuală este neglijabilă". Muţeniei îi corespunde „ritualitatea", şi cît de puternică se păstrează ea o constatăm la Coşbuc. „Numai în Irlanda — subliniază G. Călinescu — mai dăinuie o atît de clară amintire a existenţei tribale." Sentimentul vechimii se traduce şi în „fatalismul nostru energetic". Neagitaţi de dorinţe a căror realizare e greu să dureze şi neînclinaţi ca popoarele noi să-şi deplîngă clamoros înfrîngerile, românii întîmpină cu un „sănătos scepticism" întreprinderile istorice nefolositoare. Ei sînt „discreţi", „răbdători". Goga exprimă în cel mai artistic fel „jalea rasei, în faţa tragicului naţional fatal, întrucît ne aflăm la răspîntia drumurilor de imigraţie, jale cu grijă învăluită în simboluri impenetrabile". Cum „factorul colectiv" covîrşeşte civilizaţia noastră, subiectele care ne reuşesc mai bine sînt mişcările de gloată, războaiele, răzmeriţele (vezi Rebreanu)". Românul din centru e „măsurat" şi are un ascuţit simţ practic. Văzîndu-şi munca periodic culcată la pămînt de „seismica politică", s-a deprins să construiască „minuscul, solid şi pitit la munte". Istoria l-a învăţat să se ferească a atrage prea mult atenţia asupra sa, „aruncînd clopotniţe spre cer". Maiorescu, ardelean şi el, întruchipează acest spirit : „interes pentru tot ce e adevărat, sănătos, fie şi mai modest, repulsie pentru complicaţiile inutile, acţiune critică exercitată numai ca un control al principiilor de bază cu evitarea analizei... care poate să zdruncine încrederea în faptă".

„Gravitatea şi elementaritatea" — observă G. Călinescu — apar corectate însă prin alte straturi adăugate fondului etnic pe măsură ce ne îndepărtăm de centrul său spre „cîmpie". Intervin fibrele greceşti, dar tot localnice, ale unor autohtoni. Alecsandri şi Odobescu reprezintă, de

pildă, asemenea modificări psihice bătătoare la ochi. „Ei sînt aristocratici în purtări, îndreptați spre epicureism, iubitori de bună societate, de plăcerile delicate, de tihnă, de soare, de călătorii geografice ori istorice." Cu cît ne apropiem de cîmp, întîlnim un spirit care le e comun și are înrudiri chiar cu o parte a poeziei noastre populare. Țăranul de la Dunăre e mai „idilic" și „aplecat spre grațios și diminutival". La Siret și pe Dîmbovița oamenii „se lasă cuceriți de soare și de ierburile cîmpului". „Podgoriile îi fac dionisiaci." „Uberitatea dealului dă spirit panteistic, și Blaga aparține acestei zone secundare care excită palmele mîinii cu lîna mieilor și tălpile picioarelor cu iarba udă."

Caragiale se situează la „marginea de jos" a spațiului nostru etnic. „El e un balcanic traco-elin" și de aceea „aduce sensibilitatea excesivă, iubirea de aglomerare citadină, spiritul critic exagerat, zeflemist, preocuparea de politică, apetiția spre o cultură maximă, cunoașterea de oameni, mimica repede, teatralitatea, oratoria." Caragiale a „îngroșat" o notă iarăși proprie sufletului nostru, apărută odată cu pătrunderea vechilor greci în „Scitia minor". „Probabil că Mitică getic exista la Tomis." „Trac" e și Macedonski, „dar fără elenitate" și „vrîstat cu linii slave". „Intrat în echilibrul rasei, el pune în vedere o notă umană implicită. E grandoman în sensul sublim... neliniștit, eroic. Indivizi din ramura lui aduc prudenței noastre mirajul, fabulosul, construcția unei lumi artificiale, instinctul de lux necesar oricărei mari culturi, compensînd mișcarea de regresiune a carpatinilor."

Geți în fond — precizează G. Călinescu —, noi am preluat conform firii noastre „succesiunea spiritului roman", „pe care trebuie să-l continuăm de la longitudinea reală, fără mimetisme anacronice". „Spiritului galic și brit trebuie să-i corespundă aici, prin sporire, spiritul getic." „Căci să nu uităm că pe columna lui Traian — conchide G. Călinescu — noi, dacii, sîntem în lanțuri". În sfîrșit, complexa și desăvîrșita structurare interioară a acestei lucrări unice rezultă mai cu seamă din calitatea ei de a fi o monumentală creație artistică. Pledoaria autorului pentru istoria literară, văzută ca o „sinteză epică", dacă poate trezi obiecții sub raport teoretic, capătă printr-o asemenea realizare

fără seamăn o ilustrare practică uimitoare. O mare vioiciune narativă însuflețește întreaga expunere. Nici o pagină nu rămîne fastidioasă. Acolo unde biografia devine revelatoare (Alecsandri, Kogălniceanu, Ghica, Filimon, Caragiale), G. Călinescu istorisește viețile scriitorilor, conducînd cu siguranță de romancier amănuntul sugestiv spre caracterizarea sociologică, spirituală și morală. Din genealogii elocvente scoate descripția unui mediu, ca la Costache Conachi, Odobescu sau Goga. Prin comportări caracteristice, fixează o alcătuire sufletească definitorie (Bălcescu, Creangă, Pann, Macedonski). Intervine frecvent și portretul fizic : Dobrogeanu-Gherea, la bătrînețe, cu „aspectul simpatic al unui rabin iluminat" ; Sadoveanu personificîndu-și prin înfățișare opera : „voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică", zîmbet „împietrit", care dă figurii „o nepăsare ferină" ; Lovinescu, „atlet enorm, cu liniile însă rotunjite, berniniene, cu mască gigantică efeminată și suavă, cu ochi fără scîntei, indiferenți și enigmatici, cu piept greu, cu pulpe grele, făcut parcă dintr-o marmură moale" ; Pârvan, „pastorul Brand al lui Ibsen, cu haina neagră încheiată auster pînă sus, călcînd pe un ghețar" ; Ion Barbu, „fizionomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de kurd descălecat" ; „un nu știu ce nomad în pupilele de strugur veșted" ; „liniile feței anguloase, ochi vegetali, sporiți într-o tensiune de dincolo de conturul lucrurilor". Portretul lui N. Iorga e antologic. Din descrierea unei ore de curs a profesorului, G. Călinescu face o adevărată scenă definitorie pentru o astfel de figură fabuloasă. Sîntem transportați în basm ; apariția lui N. Iorga e precedată pe culoare de glasul său care vine ca buzduganul smeului să anunțe sosirea stăpînului „vibrînd în poartă, în ușă, spre a se așeza apoi singur în cui". Urmează după aceasta lecția. Totul dobîndește un dramatism fără pereche. Spiritul vorbitorului se mișcă mereu între extremele sentimentelor. E cînd suspicios, „fulgeră ușa", privește cu îngrijorare spre ferestre, cînd vesel, comunicativ, gelos, dispus la o totală dăruire. Dar temperatura sufletească în care exultă e mai cu seamă mînia profetică. „Sala — spune G. Călinescu — se umplea

de grindină, de ceață și de tunete. Străpunși de degetul răzbunător al vorbitorului, dușmanii invizibili se prăbușeau surd pe dușumele, în timp ce cuvintele cădeau ca trăznetele într-un copac noduros." După potolirea furtunii, lecția se încheie într-o ultimă atitudine vaticinară. „Conferențiarul, amărît, dădea semnele unei decepțiuni universale. În sentințe biblice, se ridica deasupra patimilor mărunte, se închidea în negura de fum a unei înălțimi inaccesibile și întocmai ca Moise, spărgînd tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunînd asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă mînie, în aplauzele ropotitoare ale auditoriului." O neîntrecută facultate inventivă, asociată cu observația ascuțită, crudă, împinsă pînă la maliție, stăpînește această lucrare monumentală. Imaginația constructivă și distanțarea pe care i-o dă ochiului privirea, lucidă fac din ea o admirabilă operă de artă. Autorii devin personaje cu o intensă viață autonomă. Operele, universuri distincte care se resping și se atrag după o orlogerie misterioasă, închipuind laolaltă un adevărat complex cosmotic. O formidabilă viață fictivă foiește în paginile cărții și cunoaște întreaga gamă a ambițiilor, satisfacțiilor sau deziluziilor umane. Totul e supus unui stil personal de a vedea lucrurile cu înflăcărarea rece, rezultată din înfrînarea unui temperament romantic printr-o stăpînire intelectuală clasică, întocmai ca în creația epică propriu-zisă a criticului sau în lirica lui (V. vol. I a lucrării de față, p. 561—562). Sublimul și terestrul îi sînt deopotrivă familiare. Nici o altă istorie literară a noastră nu cuprinde atîtea entuziasme frenetice și impertinențe scăpărătoare. G. Călinescu e maestrul caracterizărilor care coboară fulgerător din nori pe pămînt ca un umor poetic superior. Citînd abstracțiunile politice versificate, puse de Budai-Deleanu în gura eroilor *Țiganiadei,* notează : „Aceste toate sună ca un *Împărat și proletar* de șatră". Om practic, Dinicu Golescu are drept măsură estetică „stînjenul". „Conachi este un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu ișlic, antereu și iminei, obișnuit a subtiliza pe sofale și a-și trimite mesajele prin țigani lăutari..." Hasdeu, „încă de mic, proiecta studii vaste. Împușcînd, la 15 ani, o coțofană pe un stîlp numit în Rusia meridională «babă de piatră», se hotărî să cerceteze toți stîlpii, apoi, prin lărgirea sferei, să

studieze miturile tracice, în fine, chiar originea, dezvoltarea și spiritul mitologiei." Eroii lui Bassarabescu sînt „niște romantici cu rudimentul tuturor marilor pasiuni exprimate în material degradat. Astfel, M-me Manolescu din *Pe drezină* e o M-me Bovary și o Francesca de Rimini în mediu cheferist."

Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent, a făcut să crească enorm autoritatea lui G. Călinescu. Dintr-o dată, el apărea, ca Hasdeu, Iorga, Pârvan, Blaga, săvîrșitorul uneia din acele mari opere de sinteză, fundamentale pentru înțelegerea spiritualității românești. Acuitatea și siguranța sentințelor sale îl situau, după Maiorescu și Lovinescu, printre principalii făuritori de opinie în critica noastră literară. La creșterea continuă a acestui prestigiu, mai ales în anii de după ultimul război, aveau să contribuie și împrejurările. În 1943, Lovinescu muri. O bună bucată de vreme, alți critici din „a treia generație maioresciană" tăcură sau intrară în umbră. Susținător entuziast și loial din primele clipe al prefacerilor revoluționare postbelice pentru care va milita la *Tribuna poporului* (1944—1946), *Lumea* (1945—1946) și *Națiunea* (1946—1949), G. Călinescu va întîmpina noile timpuri în plină febrilitate creatoare ; nesimțindu-se contrariat de cursul evenimentelor, e, dimpotrivă, stimulat abia acum să exercite o intensă activitate directoare pe tărîm literar. Publică astfel, în 1945, un „compendiu" al vastei sale istorii literare. Ținta e de a face să apară mai evident spiritul acesteia printr-o privire a materiei „din avion". Numit profesor la Facultatea de litere din București, își deschide cursul cu o prelegere despre „Sensul clasicismului". Reia, în *Lumea,* „Cronica mizantropului" și în *Națiunea* — „Cronica literară". În 1946, tipărește volumul *Impresii asupra literaturii spaniole.* Sub haina unei cercetări de specialitate, studiul caută iarăși să determine o anumită orientare a gustului public. Propunîndu-și a adînci printr-o aplicație eseistică noțiunile de „clasic", „romantic" și „baroc", scopul autorului — declară prefața — e să ajute o înțelegere mai exactă a literaturii române și implicit a virtualităților ei fundamentale. Aceeași idee se regăsește și în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică, Universul poeziei, Poezia „realelor", Domina Bona* și alte studii pe care Călinescu

le scrie în primii ani de după război. Apărute toate în *Jurnalul literar* (seria 1947—1948), ele năzuiesc să îndeplinească o propedeutică estetică într-o manieră intuitivă, cu un umor fin, sub care se ascunde însă cea mai mare seriozitate. Membru al Academiei Republicii Populare Române și directorul Institutului de literatură și folclor din 1949, deputat în Marea Adunare Națională, G. Călinescu desfășoară o vie activitate publicistică, ține conferințe, umplînd sălile pînă la refuz, își înmulțește considerabil numărul admiratorilor. Aceștia îi citesc narațiunile istorice *Trei nuvele* (1948) ; romanele : *Bietul Ioanide* (1954), *Scrinul negru* (1960) ; versurile : *Lauda lucrurilor* (1963) ; notele de călătorie : *Kiev, Moscova, Leningrad* (1953) și *Am fost în China nouă* (1955) ; înscenările dramatice : *Răzbunarea lui Voltaire, Napoleon și Sfînta Elena, Despre mînie, Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor, Phedra, Ludovic al XIX-lea ; Fluturele ; Basmul cu minunile, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur, Soarele și luna (v. Teatru,* 1965) : monografiile *N. Filimon* (1959) și *Gr. Alecsandrescu* (1962) ; îi urmăresc săptămînal *Cronica optimistului* din *Contemporanul* (1954—1965). G. Călinescu va muri într-un moment de „akmé“ al personalității sale, la 12 martie 1965.

Activitatea lui de critic literar în aceste două decenii, cînd își cîștigă o autoritate neavută înainte, se distinge prin cîteva preocupări centrale. Una e de a realiza o mare deschidere către cultura universală. Tendința aceasta, G. Călinescu și-o manifestase încă din *Viața literară* chiar de la începutul carierei sale. Cronicile lui s-au mișcat mereu într-un orizont foarte larg, fără de care socotea că nu i se poate asigura judecății critice o suficientă perspectivă. Raportarea comparativă a ridicat-o apoi la rangul de principiu. „Specializarea într-o singură literatură — preciza el — este greșită, fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci din afară înăuntru.“ O conștiință literară bogată îi dă repede „noțiunea exactă a momentului pe care-l studiază și-l ferește să facă descoperiri false“ *(Tehnica criticii și a istoriei literare.)* Cu această optică și-a conceput monografiile despre Eminescu și Creangă ; ea însoțește

peste tot valorificările din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Acum, G. Călinescu înțelege să-i dea și o ilustrare directă. *Impresiile asupra literaturii spaniole* sînt o primă ocazie ; conferințele ținute la aniversările autorilor iluștri din trecut ca Horațiu, Ovidiu, Tasso, Cervantes, Goldoni, Ibsen, Tolstoi, Dostoievski sau Cehov — numeroase altele.

G. Călinescu practică un comparativism absolut liber, *tipologic*, pentru care, cum remarcă Adrian Marino, „muzeul imaginar" al literaturii universale are o existență reală indubitabilă. Nu influențele efective, împrumuturile și contaminările îl interesează pe critic, deși acolo unde e cazul le luminează cu cea mai bogată erudiție. Apropierile făcute de el, peste epoci și distanțe, stabilesc afinități revelatoare, chiar dacă la prima vedere provoacă stupefacție. Argumentele pe care le aduce Voltaire pro și contra divinității „prevestesc în chip caricatural antinomiile lui Kant". Marmontel e „un Vlahuță al iluminismului", „Cehov face parte din familia lui Cervantes și Molière, adică a acelor genii care au tristețea veselă". „Mallarmé e un petrarchizant emerit."

Clasicismul, romantismul, barocul trebuie înțelese la rîndul lor ca niște formule ideale de organizare a naturii umane și ele se regăsesc mai mult sau mai puțin cristalizate în toate culturile și în toate epocile. Se poate întocmi o fiziologie, o sociologie, o psihologie, o etnografie, o geografie a acestor structuri cărora G. Călinescu nu rezistă tentației de a le schița în *Impresii asupra literaturii spaniole* măcar cîteva aspecte caracteristice. Clasicul, definindu-se prin *normalitate*, romanticul — prin *anormalitate*, universurile lor respective se deduc „more geometrico" din aceste însușiri fundamentale. Extraordinara vervă disociativă a criticului stabilește o serie întreagă de clasificări : „utopice", „ideale", firește, „inexistente practic în stare genuină". Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e „sănătos", dar ca un „gladiator", trădînd o anumită „insuficiență a antenelor nervoase". Romanticul se prezintă sub acest raport cu totul altfel. El e „maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros". „Trei sînt profesiile clasice : rege, păstor, vînător, sau, mai bine-zis, una singură de rege care păstorește și vînează (războiul e implicat)." Îndelet-

nicirile romantice se dovedesc a fi acelea de „proletar, călugăr, student, militar, puşcăriaş, marinar, nobil, doctor, savant, femeie uşoară, bufon, călău, vrăjitoare etc.". „Clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, apoi mănîncă miere de Ibla şi fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă are nevoie ori de excitante, ori de analgezice ca să suporte ori să uite infernul vieţii." Barocul pare să fie o oscilaţie între cele două tipuri, dar prezintă şi anume distincţii structurale. El urmează maturităţii clasicismului şi romantismului ; e un stil de „decadenţă". Barochistul întruchipează tipul „artistului de atelier", care face „artă pentru artă", analizînd regulile şi „perfecţionîndu-le, amplificîndu-le".

G. Călinescu nu simte nici o atracţie pentru urmărirea de filiaţii care, în asemenea cazuri, cu toată informaţia bogată, rămîn „seci" şi „terestre", incapabile să străbată „ideologic" materialul. Dar şi definiţiile „curat stilistice", în sens filozofic, nu-l satisfac fiindcă suferă, dimpotrivă, de prea mult arbitrar dialectic. Spiritul său e înclinat spre o sinteză mai îndrăzneaţă, pe care o încearcă *Sensul clasicismului* (1946). Această profesiune de credinţă năzuieşte să cristalizeze viziunea matură a criticului, cîştigată după o lungă experienţă. Preferinţele lui mai vechi, peste aparenta lor divergenţă, tind aici să se armonizeze într-o interpretare originală, proprie, a *clasicismului*. Expunerea vrea să fie şi un program al direcţiei către care scriitorul român se cuvine să se îndrepte acum în chip deliberat, cu o conştiinţă estetică superioară. G. Călinescu pleacă de la propoziţia că „marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreţ în romantism, baroc, aparţine tot ţinutei clasice". Am arătat ce înţelegea el prin umanitatea „canonică" (vol. I, p. 586—588). Interesant e mobilul mai adînc al prelegerii. G. Călinescu se simţea îndemnat să reacţioneze împotriva unei concepţii simpliste şi superficiale despre „actualitate" în literatură. Îndemnul spre „redarea" „evenimentului", „mistica reportajului" trădau optica proletcultistă, a cărei primejdie criticul o întrezărea în rezumarea strictă la experienţa imediată, în obsesia cronologică, în lenea minţii nedeprinsă cu speculaţia abstractă. Dar „orice literatură mare — atrăgea atenţia el — este o literatură de cunoaştere, iar cunoaşterea înseamnă reprezen-

tare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară". Fără un proces de intelecțiune, rămînînd la „senzațional" nu putem ști nimic. „Orice adevărată cunoaștere se bizuie pe universalitate" ; „absolut-unicul" e incomunicabil. „Dealtfel, toată emoția literară constă în recunoașterea într-un obiect unic al propriei noastre ființe diversificate." La noi se pune prea mult accent pe inedit. Din cauza aceasta literatul român face sforțări de „singularizare" în lirică și de „exotizare" în proză. „El nu s-a învățat încă să dea descripții clasice", „obiective", recurgînd la mijloace de „diferențiere calitativă". Procedeul „decantat romantic" la care se recurge cel mai frecvent este privirea naturii „cu telescopul", „direct sau întors", văzînd lucrurile „uriaș de mic sau nemărginit de mare". Predilecția pentru deformare ascunde „un pathos", „o stare de frenezie gratuită", care se traduce adesea numai prin cuvinte abstracte : „imens, grandios, cosmic, uluitor". „Proza română seamănă cu jurnalele de călătorii în Orient" ; „ea ne prezintă oameni travestiți, costumați în țărani preistorici, în ființe sustrase oricărei societăți organizate", „lasă o impresie violentă de pitoresc", fiind „în fundament" — nu toată, firește — „o formă de lirism". „Acordăm prea puțină atenție individualității umane" — zice G. Călinescu ; sîntem dispuși să vedem omul „în turmă". Ne obiectivăm insuficient, monologăm, în loc să dialogăm ; n-am cîștigat încă gustul clasic al „sociabilității" și „impersonalizării" „apophtegmatice". Cultivăm prea mult ideea geniului ; n-avem încredere în operele aparent anonime care-și resorb autorul, ca *Iliada*. „Dezgenializarea literaturii înseamnă... dezgotizarea, regrecizarea ei." Originală e baza pe care G. Călinescu vede construindu-se la noi o mare creație în spirit clasic. Ea și-ar găsi sprijin într-o tradiție foarte solidă. „Există — spune criticul — un clasicism al popoarelor, folcloric, constînd dintr-o desființare totală a invenției personale. Toate adevărurile sînt din cele primite, controlate de generații, și expresia lor e obiectivă. E un fel de cădere într-un convenționalism total, care poate lua forme ușor grotești." „Chinezăria", de pildă, este o formă îmbătrînită de clasicism, unde se recunosc îndată interesul pentru viața morală, metoda apophtegmatică, înlăturarea radicală a genialității și deci a spontaneității.

China e Franța Extremului-Orient. Literatura spaniolă folosește iarăși abundent elementul paremiologiei. Eroii din *Don Quijote*, Quijote inclusiv răstoarnă coșuri pline de proverbe, și un poet cult ca marchizul de Santillana nu s-a dat înapoi (așa se pare) să adune „refranes“ dintre acelea pe care le spun babele la foc, precum : „La pîine uscată, dinte ascuțit“, „dacă patul e mic, așază-te drept în mijloc“, „găina e de la țară, dar o mănîncă domnii din Sevilla“, „dragoste de călugăriță, foc de cîlți“. Frații lui întru clasicitate sînt în România Anton Pann, C. Negruzzi, Creangă. Gnomismul pur al lui C. Negruzzi, lipsit de orice invenție personală, făcut din compilație de parimii, este de metodă clasică : „Fine ! De vrei să trăiești bine și să aibi ticnă, să te silești a fi totdeauna la mijloc de masă și la colț de țeară, pentru că e mai bine să fii fruntea cozii decît coada frunții. Șezi strîmb și gîndește drept. Nu băga mîna unde nu-ți fierbe oala, nici căuta cai morți să le iei potcoavele, căci pentru Behehe vei prăpădi și pe Mihoho.“

Clasicizante sînt și multe din „cronicile optimistului“ pe care le scrie G. Călinescu în această perioadă. Referințele la antichitate și la marile ‚modele“ artistice ale umanității însoțesc pînă și comentariul de strictă actualitate. Constatările dintr-o vizită în circumscripția pe care o reprezintă ca deputat se împletesc cu citate din Balzac și Montaigne. Un cal bătrîn „pare, după priviri, tot așa de înțelept ca și centaurul Chiron, educatorul lui Achile“. Dacă ar fi văzut casa de nașteri din Ciopleni, Haydn ar fi ales-o, îndată, spre a scrie *Creația* și *Anotimpurile*. Propedeutica estetică a lui G. Călinescu este a grandiosului echilibrat, stăpînit de ideea durabilului. Nu atît gustul clasicismului în sine ține să-l inculce criticul, cît disciplina marii creații, menite prin tăietura adîncă a materiei să înfrunte secolele. De fapt, frenezia imaginativă călinesciană nu se potolește nici acum, și marele lirism al elementelor continuă să o pună în mișcare mereu. Dovadă stau reflecțiile sale asupra „universului poeziei“, sclipitoare fenomenologie a fanteziei creatoare, întocmită paralel și independent de Bachelard, cu o atracție evidentă pentru metamorfozele care trădează ascunsă îndărătul lor, „tenebroasa și profunda“ unitate cosmică baudelairiană. „Focul și apa“, „regnul animal“ și

„vegetal“, „himerele“, „anatomia angelică şi umană“, „alimentele“, „maşinile“, „mobilele“, „instrumentele muzicale“ intră în această catagrafie glumeaţă şi sublimă, animată de delir romantic raţionalizat. „Neron e un mare poet“ — afirmă criticul. El „avea simţul incendiului, al focului cotropitor“. „Combustiile uriaşe care fac să trosnească trunchiurile de copaci mişcă numai pe marii lirici.“ „Aerul este oceanul nostru. Sîntem Nerei şi Nereide ai unui lichid sublimat, iar vîntul şi ecourile reprezintă undele respective.“ „Apa e o fiinţă proteică suspinînd şi făcînd confesii compuse din numele spiritului universal.“ Chiar şi gustul tehnicii de a inocula interes banalului sau prozaicului e prezent. Un capitol se ocupă de „trucurile poetice“. Printre făpturile şi lucrurile demne şi ele de a fi cîntate în versuri sînt citate : păduchele, caltaboşul, puroiul, oţetul, furnica, tramvaiul, velocipedul, clanţa uşii, tigaia, gramofonul. Există — ne atrage criticul atenţia — şi un lirism al apei „civilizate“, care devine o adevărată „maşinărie muzicală“. Imagismul călinescian se vădeşte a fi nu o dată baroc ; poemul *Exegi Monumentum* e o adevărată parafrază efuistică a versurilor horaţiene : „Am ridicat un monument care e un castel de foiţă, / Transparent ca o aripă de musculiţă, / Uşor ca balonul de păpădie, / Gata să se sfărîme la cel mai slab vînt ce-adie. / O firavă boare îl dă peste cap, / De nu-l ţin bine în palmă, din mînă îl scap. / Un fir de nisip peste el urnit / Îl zguduie asemeni unui bloc de granit. / Arsă de soare hîrtia devine pală, / La o ploaie repede slova se spală, / Cu un pic de căldură se scorojeşte şi sună, / Fiind gata să ia foc la o rază de lună...“ De fapt, „clasicismul“ criticului este o formă de *„călinescianism“*, adică un stil distinct prin care se exteriorizează o personalitate copleşitoare. Nu avem de a face aici doar cu o notă foarte puternică a individualităţii. Reacţiile temperamentale apar organizate într-o formulă spirituală atît de închegată, încît se propune ca model. Un comportament uman atinge o stilizare integrală, şi putem vorbi de „călinescianism“, aşa cum vorbim de „maiorescianism“ sau de „caragialism“.

Termenul acesta desemnează înainte de orice o extraordinară elasticitate intelectuală. Călinescianismul se caracterizează printr-o facultate puţin comună de a admite,

fără să cadă în eclectism amorf, ideile cele mai deosebite și mai contradictorii. Criticul găsește mereu argumente ca să pledeze un punct de vedere paradoxal pe care îl adoptă, nedînd niciodată impresia că și-a schimbat credințele fundamentale. O fantastică vervă asociativă îi îngăduie să reducă sisteme de gîndire cu totul opuse la propoziții complementare. Prin salturi extrem de temerare ale spiritului, neîmpiedicat în prejudecăți, optici adverse se descoperă undeva convergente și pînă la urmă numai aparent deosebite. Călinescianismul consistă dintr-un umor superior al spiritului, amuzat să descopere identitatea contrariilor. Criticului i-a plăcut să afirme „eu sînt grec". Adevărul e că ceva din disponibilitatea sofiștilor se regăsește în el, dar laolaltă cu o mare ardență. Ne-o spune dealtfel singur, definindu-se : „Sofist ironic din Elada, / Fanatic, sumbru Torquemada". Călinescianismul este o atitudine spirituală structural antidogmatică. Demonul nealinierii îl împinge pe critic să mineze necontenit autoritatea ideilor ridicate la rangul de principii inflexibile. El simte o deosebită plăcere să demonstreze că romanul poate fi liric, marea poezie prozaică și chiar didactică. Dar oroarea de opiniile acceptate îl face nu o dată, acolo unde relativismul se instituie în sistem, să devină brusc partizanul normelor celor mai stricte. Călinescianismul are în el ceva copilăros, adică un gust de insubordonare absolut natural, înrudit cu voluptatea jocului. De aceea poate să fie capabil și de profunde atașamente pe care să le trăiască în forme entuziaste, cu o rară prospețime emotivă. Călinescianismul se mișcă între exaltarea frenetică și ironia necruțătoare. În ambele atitudini intră însă totdeauna o doză apreciabilă de spirit ludic infantil. Entuziasmele nu sînt niciodată cîntărite cu miligramul ; din glumele lui, oricît de crude, lipsește orice răutate. Nimeni la noi n-a fost în stare să se lase furat mai sincer de muzica sferelor ca G. Călinescu și nimeni n-a știut să pună mai spontan ca el o distanță astronomică între critic și autor. Comentatorul mută obiectul atenției sale din empireu în realitatea prozaică imediată, și invers, cu nepăsarea plină de naturalețe a jocului, mișcarea aceasta în zig-zag a spiritului fiindu-i proprie și neavînd nimic căutat.

Călinescianismul ne oferă o lecție de limpezime derutantă. „Grec" se dovedește criticul și prin această însușire de a-și expune cu o claritate maximă ideile. Formulările sînt atît de răspicate, încît pe mulți îi zăpăcesc și-i îndeamnă să le caute disperați un subtext. Gîndirea călinesciană are o directitudine exemplară. Criticului îi repugnă diplomația, își exprimă părerile totdeauna net, și simțul ascuțit al nuanței nu-l face niciodată obscur sau prolix. Mintea lui lucrează în cîmpul abstracțiilor cu bisturiul și fără șovăială. Amețitoare e viteza operației, în măsură să evidențieze imediat anatomia operei și să meargă fulgerător la organele ei vitale. Călinescianismului îi e proprie o antipatie funciară față de „misterul artistic". Criticul nu ascunde că un nex ireductibil rezistă pînă la urmă oricărei analize, și cuvîntul „inefabil" revine adesea în paginile lui. Aceasta nu-l împiedică însă pe G. Călinescu a vorbi mereu de travaliul artistic cu sentimentul cunoscătorului care *știe cum se fac lucrurile.* Mecanismul operei e demontat înaintea noastră și un zîmbet complice ne invită să admirăm o înfăptuire omenească, inteligibilă, nu o minune. G. Călinescu înregistrează poezia textelor pe care le comentează ca o materialitate detectabilă prin toate simțurile. El *gustă* „mierea" cronicii lui Ureche, *aude* cum frazele acesteia „cad ca niște brocaturi grele". Poezia argheziană *îi aduce în nări* „fumul de smirnă" care o străbate. Criticul *vede* cum lirica lui Blaga se „eterizează", dobîndind o înfățișare de „mozaic ravenat". Nu o dată îl surprindem *pipăind* pasta materialului verbal spre a-i verifica nemijlocit consistența. Fiindcă are reprezentarea aceasta concretă a creației literare, călinescianismul evită terminologia „de specialitate", găsind-o prea abstractă spre a traduce contactul viu cu pagina tipărită și prea convențională pentru a individualiza îndeajuns actul percepției estetice. Criticul preferă să intre tăios în subiect, descriind opera artistică prin cuvinte menite să o scoată din sfera livrescului și să o aducă în cîmpul lumii fenomenale curente. La el romanul „colcăie", retorica e „gîlgîitoare", monologul — „somnoros", erudiția — „hohotitoare" sau „digestibilă", vorbirea — „ciripit lunatic" ori „bîiguială cifrată." Poezia are „țevării", strofele izbucnesc la

sfîrşit într-un „ţipăt coral“, comedia ascunde o „maşinărie“. Despre autorii luaţi în discuţie spune — mai degrabă decît că „reflectă“, „zugrăvesc“, „înfăţişează“ sau „descriu“ — pur şi simplu că „pun la cale“, „se pierd în“ „îşi rezervă darurile pentru“, „iau un aer“, „se dedau la“, „scociorăsc forme“, „alunecă“, „străpung“, „cad“. Totul devine epic şi dramatic, în cele din urmă, actul critic reeditînd mereu biblica luptă a lui Iacob cu îngerul.

CRITICA ESEISTICĂ

PAUL ZARIFOPOL ● MIHAI RALEA ● D. I. SUCHIANU ● PETRE PANDREA ● EUGEN IONESCU

Eseistica îşi cunoaşte epoca ei de ecloziune luxuriantă, la noi, ca şi romanul, abia în perioada interbelică. E adevărat că fusese practicată sporadic şi înainte ; Odobescu, care dizerta cu graţie pe simpla firmă verbală a vînătorii în *Pseudokinegheticos,* cum spune G. Călinescu, nu făcuse altceva. Dar gustul eseisticii propriu-zise se trezeşte în publicistica noastră după război, şi **Paul Zarifopol** va fi primul care să-l încurajeze. Faptul că tocmai unui spirit ca al lui i-a revenit acest rol e curios din două motive : întîi, deoarece înflorirea eseisticii române va începe cu el, dar se va realiza sub cu totul alt patronaj intelectual, şi n-aş greşi spunînd chiar opus din punct de vedere al orientării, preferînd lucidităţii critice, scepticismului ironic şi argumentaţiei logice strînse, fascinaţia ideilor nebuloase, entuziasmul şi neliniştea, intuiţia şi instinctul. Apoi, amatorul de discuţii în jurul „ideilor gingaşe" era partizanul disocierii radicale a esteticului, iar o asemenea poziţie îi reteza oarecum criticii eseistice, fie şi măcar teoretic, avîntul, interzicînd comentariului cărţilor să iasă din sfera artisticului strict. Nu se întrebase Ibrăileanu ce poate spune cineva despre un autor dacă nu face apel nici la psihologie, nici la sociologie, nici la biologie, ca să conchidă alarmat : „Domnule Zarifopol, critica estetică nu rentează !"

Ginerele lui Gherea şi-a intrigat prin atitudini contemporanii. Zarifopol era intelectualul cu o serioasă pregătire filologică, desăvîrşită prin lungi studii în străinătate, cunoscătorul solid al cîtorva literaturi mari europene, dialecticianul subtil, acasă pe tărîmul ideilor filozofice,

omul fin — care nu se sfia, totuși, a spune lucruri dintre cele mai scandaloase. „Doktorul", eruditul, gustătorul avizat de artă se grăbea să pledeze îndreptățirea reacțiilor omului comun în fața operelor ilustre. E cunoscută diatriba sa împotriva clasicilor: „Ar fi prețios și amuzant să surprinzi exact sentimentele persoanelor culte, ale cunoscătorilor prin irezistibilă vocație, la cetirea corurilor lui Sofocle, a tiradelor lui Corneille, a paginilor de psihologie fără aliniate ale doamnei de Lafayette, a portretelor lui La Bruyère, pline de nume grecești fără noimă și de aluzii obscure, a versurilor de neîndurată și adormitoare seninătate din *Hermann și Dorothea*, în sfîrșit, a groaznicelor discursuri dramatice ale lui Schiller. Și nu-i vorba de aceea că, la depărtări de zeci de pagini, întîlnești un rînd ori un vers care îți irită o clipă atenția, ci de opera toată, întocmai așa cum îți stă înainte: *Antigona* și *Rodogune*, *Georgicele* și *Henriada*, *Ifigenia* și *Andromaca*, *Tasso*, *Afinitățile elective* și (o grozăvie supremă!) *Wilhelm Meister*, *Walenstein*, *Don Carlos* — întocmai, vers cu vers, rînd cu rînd, și — ce-i mai teribil, cuvînt cu cuvînt..."

„Timpul omoară orice creație intelectuală în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază ineptă, ieșită din minți strîmte și leneșe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de Instrucție Publică și are astfel mintea liberă și trează, își mărturisește cinstit plictiseala iritantă care îți gîtuie atenția în fața multor dintre cele mai definitive pagini." (*Clasicii. Din registrul ideilor gingașe.*)

Preferințele sale literare erau iarăși de natură să provoace stupefacție.

După ce se răfuise cu Malherbe, Vaugelas și Boileau, „acești vrednici jandarmi literari", îi numise, pe Racine, „binecrescutul poet de curte, lustruit și înstrunat", pe Voltaire, „neastîmpăratul grafoman", pe Goethe, „discretul și perfectul snob", reproșase lui Sainte-Beuve că „face mahalagism distractiv" și afirmase că Balzac și Stendhal sînt „proaste modele" pentru literaturile începătoare, după ce arătase cum Renan fabrică „enorme mofturi oratorice" și „sentimentalul" Maupassant apelează la mijloace facile, exulta citind *Prințesa Limonata*, *Hronicul Măscăriciului Vălătuc* sau romanul *Roșu, galben și albastru*,

„o carte splendidă şi diavolească“, „cea dintîi carte românească întreg şi pur artistică“.

Lovinescu nu i-a iertat astfel de opinii contrastante ; Paul Zarifopol — spune el — ar fi cîştigat lăsîndu-şi necunoscute preferinţele în cîmpul valorilor naţionale, „căci dacă lupta lui raţionalistă împotriva sentimentalismului, romantismului, împotriva a tot ce e grimasă şi modă în viaţă, ca şi în literatură, în cultură, ca şi în morală, este de preţuit — dezorientarea gustului său intim era tot atît de regretabilă ca şi ceea ce combătea“. George Călinescu îl va judeca şi mai aspru : „Cu nume grecesc, ginere al lui Gherea, Zarifopol simbolizează spiritul de negaţie a două rase sofistice“. Dar pînă şi admiratorilor săi, celor mai convinşi, le va stîrni imputări amare. Camil Petrescu, care încă din 1922 salutase scrisul lui Paul Zarifopol ca unul din puţinele „de relief european“ întîlnite prin publicaţiile noastre, revenea după şapte ani cu o acuzaţie gravă. Bătălia dusă de acest adversar redutabil al tuturor imposturilor spirituale şi morale împotriva „modelor“ n-a coborît niciodată la concret, rămînînd astfel gratuită : „Domnul Paul Zarifopol a făcut raţionalism într-o vreme cînd foiau în literatură bălăriile mistice, cu o grijă subtilă de a nu jigni pe nimeni, cu o sensibilitate, adică, din cale afară de gingaşă. Cum s-ar spune, d-sa a făcut un fel de uimitoare exerciţii de scrimă intelectuală, în camera d-sale, uitînd că virtuozitatea în mînuirea sabiei este numai unul, secundar, dintre modurile războiului, esenţial fiind să loveşti bine, nu să loveşti gingaş.“ Contestatorul pseudovalorilor era certat pentru că dărîma fără să clădească nimic în loc : „Asta nu e artă, astalaltă iar nu e artă, mai cu seamă asta nu e artă. Bine, minunat ! Dar atunci, «care e artă» ? D. Paul Zarifopol n-a spus-o niciodată şi nici «nu o va spune»“ * *(Paul Zarifopol în patru împrejurări. Teze şi antiteze.)*

---

* El îşi mărturisise totuşi destul de franc preferinţele într-un răspuns la o anchetă a *Adevărului literar şi artistic*, din 1926, nr.-ul 279. Lista nu e atît de mică şi de alarmantă cum s-ar fi crezut : „Aş putea zice cu îndrăzneaţa reducere — începe Zarifopol — că din literatura trecutului Shakespeare mi-ar putea ţine loc pentru toţi ceilalţi autori pe care-i preţuiesc. Mai rău mi-ar părea, dintre ceilalţi, după cîteva sute de versuri din Eshil, mi-ar părea rău după Dante, după Villon, după Montaigne şi La Ro-

Într-adevăr, acest spirit nonconformist, intransigent şi caustic, era plin de ciudăţenii. Născut în 1875 la Iaşi, fiul Elenei Guliano şi al lui Paul Zarifopol, descindea din două familii de negustori bogaţi (va moşteni moşia Cîrligi şi o vilă sinaiotă). Tinereţea şi-a petrecut-o mai mult prin Germania ; după ce şi-a luat doctoratul în romanistică la Halle, căsătorit cu Ştefania Gherea, din Leipzig, unde se stabilise, a îndulcit o vreme exilul berlinez voluntar al lui Caragiale. Între tînărul învăţat (Herr Doktor) şi marele scriitor (Herr Direktor) se va lega o prietenie strînsă, bazată pe cîteva afinităţi spirituale profunde. Amîndoi găseau o plăcere deosebită să vîneze gugumăniile încredinţate tiparului, să savureze astfel de „acadele", „bunătăţi" şi „dulciuri", cum le numeau. Îşi comunicau descoperirile cu mari delicii de preţuitori recunoscuţi („Îţi păstrez pentru citit una perlă daco-romană finississimă, o minune între minuni !" — scria Caragiale ; „îl aduc pe Şerbănescu — să vezi d-ta numai probă de sorbeturi şi zaharicale lirice" — răspundea Zarifopol). Această „cursă de viteză" în pescuirea „mărgăritarelor" din cîmpul difuz al „prostiei universale" — vorba lui Şerban Cioculescu — friza atracţia lor comună pentru caricatură, gustul comicului acuzat şi descalificant. Îi apropia, de asemenea, cultul muzicii ; se căutau între două trenuri spre a nu scăpa un concert. Zarifopol extrăgea dintr-o gazetă ştirea că s-a descoperit o a zecea simfonie de Beethoven. Informaţia nu-l mai lăsa pe Caragiale să doarmă ; cerea relaţii suplimentare ; se întreba dacă nu există un text pe care tînărul său amic, bun

---

chefoucauld, din Goethe, după rolul lui Mephistopheles şi moartea lui Faust, după polemicile lui Lessing şi pamfletele lui Heine, după satira savantă şi veselă a lui France, după multe, multe pagini din Eminescu, cel atît de european şi atît de român." Zarifopol ne lămureşte că oricît de drag i-ar fi un text din trecut, are o înţelegere „caldă" şi „intimă" pentru autorii vremurilor lui şi-i aminteşte pe Cocteau şi Delteil, care-i dau ceva specific şi necesar : „delir şi inteligenţă deopotrivă subtilă şi copilărească, umor diavolesc şi sensibilitate stranie." Pentru „lirica savantă" îi satisface aceste trebuinţi Rimbaud, pentru „cea naivă", Verlaine, pentru „pitorescul dramatic" şi cu surprinzătoare ecouri, Verhaeren şi Jammes. Pe Baudelaire nu-l gustă, fiindcă i se pare „născut prea vechi", retoric şi intelectualist.

Proza franceză contemporană „cea mai originală" o ilustrează, după el, J. K. Huysmans, Barbey d'Aurevilly si Henri de Regnier.

pianist, să-l poată executa şi-i scria: „pariez că o să plîngem amîndoi cînd om auzi această a zecea minune".

Zarifopol a început să publice încă din Germania, colaborînd la *Süddeutsche Monatshefte*, unde i-a apărut în 1911 studiul despre Maupassant. Obligat să se stabilească definitiv în ţară, cam din acest an, refuză a încerca să facă o carieră universitară, pentru care avea pregătirea necesară, şi se mulţumeşte să rămînă un simplu publicist. Sărăcit după război, va trăi aproape exclusiv din scrisul său. Între 1915 şi 1916 îi întîlnim semnătura în *Cronica* lui Arghezi, apoi în *Săptămîna muncii intelectuale, Flăcăra, Revista vremii, Cuvîntul liber* (seria I), *Viaţa românească, Revista de filozofie, Convorbiri literare, Adevărul* şi mai cu seamă în *Adevărul literar şi artistic*. Caracterul eseistic al intervenţiilor sale sare în ochi. De la o informaţie din ziare, o lectură recentă, o opinie care circulă, o observaţie asupra moravurilor, Zarifopol ajunge repede la consideraţii generale şi brodează cu vervă un sclipitor comentariu al înclinaţiilor spirituale, morale, estetice sau politice contemporane. Asemenea mici eseuri, mereu surprinzătoare prin diversitatea temelor (*Feminism, Clasicii, Sat şi mahala, Genii agitate, Paradisul impreciziei, Burghezie romantică, În procesul intelectualilor, Sufletul slav, Poezie filozofică, Iar biografiile romanţate, Tolstoi şi Proust, Ruşii, Shaw, Wagner şi dificultăţile criticii, Romanul perfect, Capricii dogmatice, Sentimentalul Maupassant* etc.), alcătuiesc cuprinsul volumelor : *Din registrul ideilor gingaşe. Pagini alese pentru a ţine la curent pe tinerii cultivaţi şi serioşi* (1926) ; *Despre stil. Note şi exemple* (1928) ; *Artişti şi idei literare române* (1930) ; *Încercări de*

„Viaţă, dramă, culoare — impresie trăită cu simţurile" declară că găseşte la Dostoievski şi Tolstoi, Strindberg *(Odăile gotice, Steaguri negre, Tatăl, Visul)*, Knut Hamsun *(Foamea, Pan, Roza)*, Ibsen *(Strigoii* şi *Hedda Gabler)*. Nu agrea autorii „psihologi", din care cauză îi e profund antipatic Stendhal şi nu-l gustă în întregime pe Proust. Între autorii germani moderni, preferinţele sale se îndreaptă către Meyrink, Vedekind, Stefan George şi Hoffmannsthal (numai pentru puţine bucăţi). Aflăm în plus că din literatura anglo-saxonă, afară de Poe şi Wilde, nu-l interesează nici un alt scriitor modern. Adăugînd acestei liste pe Rabelais, pe Voltaire (povestitorul), pe Flaubert, pe Mallarmé şi pe Valéry, pomeniţi cu o neascunsă simpatie în alte împrejurări, putem că constatăm cît de „dezorientat" era gustul său.

precizie literară (1931) ; *Pentru arta literară* (1934). Chemat să înfiinţeze şi să conducă *Revista Fundaţiilor Regale*, în 1934, reuşeşte să creeze o publicaţie de ţinută europeană, cu material beletristic excelent ales şi contribuţii critice strălucite, înmănunchind ce avea mai bun scrisul românesc la data respectivă. Peste cîteva luni însă, un atac de inimă îl doboară pe stradă chiar în ziua de 1 Mai. Pînă a muri, izbutise să dea trei volume, prefaţate şi adnotate, din prima ediţie critică a operei lui I.L. Caragiale, lucrare continuată apoi şi dusă la capăt de Şerban Cioculescu.

Cîteva trăsături izbitoare par, în ciuda complexităţii spiritului său, să-l caracterizeze pe Paul Zarifopol : raţionalismul, reacţia alergică faţă de neautenticitate, „poză", „strîmbătură", şi atitudinea consecvent estetică. Există însă o dialectică interioară prin care aceste constante tind a se regăsi schimbînd de semn, disputîndu-şi rolul definitoriu şi ajutîndu-ne să înţelegem structura contrariantă a personalităţii lui.

Paul Zarifopol are evident o repulsie aproape viscerală pentru orice încercare de atentat la autoritatea raţiunii. De aceea, îi recunoaşte singură matematicii consecvenţa cu principiile gîndirii logice riguroase. Dincoace de hotarul ei, se întinde „paradisul impreciziei". „Aici îşi află locul metafizica, morala, religia, istoria, teoria politică — şi cum altfel se mai cheamă construcţiile intelectuale cu care oameni adese îşi ascund numai, sub aparenţe şi pretenţuni logice, poftele, visurile, gusturile, în care se întrupează pornirea lor fundamentală : setea de putere." Iraţionalismul, sub orice formă de manifestare, îşi atrage cel mai crud dispreţ al lui Zarifopol. Bergson e „sa bête noire"

Trebuie spulberată apoi şi opinia greşită că lui Zarifopol nu-i plăcea mai nimic din literatura română. Într-un studiu competent şi de fină analiză, Eugen Simion a arătat pentru prima oară cum stau cu adevărat lucrurile *(Paul Zarifopol sau prestigiul raţiunii, Orientări în literatura contemporană,* 1965). Preţuitorul, poate excesiv, al prozei lui Minulescu îl gusta pe Dosoftei, ale cărui versuri scria că n-au suferit pînă azi „nici o devaluare", „nici prin vocabular, nici prin ritm, nici prin ideaţie". Cuvinte bune a avut şi despre Alexandru Beldiman şi Budai-Deleanu *(Poezia românească în epoca lui Asachi şi Eliade, Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 9, 1935). Îl aprecia de asemeni pe Alecsandri, acesta rămînînd, pentru el, „inventatorul stilului poetic nou în literatura noastră" *(Alecsandri, Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 10, 1935). A

şi nu pierde niciodată prilejul să mai spună ceva rău despre el : „S-a deschis... sub protecţia unui autor filosofic drum neîngrădit sofismului impudic şi incompetinţei fără scrupule". „Prostia şi frivolitatea diletantă se pot răsfăţa acum oricît de mitocănos..." *(Paradoxul impreciziei. Din registrul ideilor gingaşe.)* „...Este un chin absurd să-ţi clarifici idei, o trudă groaznică să le aşezi pentru a le putea trece în mintea altuia. Este o tortură să distingi nuanţe, să observi schimbări, să fixezi fapte, să generalizezi raporturi. Pe cîtă vreme să dai o singură palmă zdravănă este o desfătare superbă, minunea bruscă şi divină care te liberează de încurcăturile exasperante ale reflecţiei. Palma rezumă stilul epocei : are concizia expresionistă şi spontaneitatea bergsoniană." *(Spre viaţa uşoară, Ibid.)* Instinctualismul, vitalismul, misticismul se bucură de acelaşi tratament. Toate merg laolaltă cu violenţa ; „se nasc din osteneala inteligenţei, din resentiment împotriva greutăţilor complicate ale tehnicei intelectuale şi manuale". „Slavă, închinare şi mulţumire veşnică războinicilor feluriţi, dar legaţi prin firească solidaritate, bătăuşi, haiduci, poliţişti, mîndri legionari, vouă preoţi viguroşi ai violenţei sfinte şi eterne" — scrie Zarifopol, excedat de a duce o luptă zadarnică şi conchizînd sarcastic : „Recunoştinţă şi pomenire pînă în vecii vecilor lui Nietzsche, profetul sublim şi convulsiv, graţiosului Bergson, simplei şi dulcei Annie Besant, tuturor teosofilor, antroposofilor, magilor, şamanilor şi cabaliştilor, geniilor entuziaste ori subtile care ne-au dezrobit din lanţurile inteligenţei hapsîne, ne-au spălat sufletele de venin raţionalist, ne-au aruncat în dan-

---

vorbit cu o mare admiraţie, în repetate rînduri, de Eminescu, Caragiale şi Creangă. Cu prilejul aceluiaşi răspuns dat *Adevărului literar şi artistic,* declară că românii au de la cine să înveţe cum se scrie bine. Pe lîngă Eminescu („proza nu mai puţin decît versurile") şi Caragiale, aminteşte încă două nume : Ghica şi Maiorescu. Coşbuc nu-l entuziasmează, dar recunoaşte că arta lui originală constă în „împreunarea neaşteptată a unei fantezii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate". Dintre „moderni", îi plac : Arghezi, Minulescu (prozator), Galaction. „În care din ţările europene — adaugă el — oamenii de gust n-ar preţui fanteziile lui Adrian Maniu, cu verva lui curioasă de copil inteligent, sensibil şi ironic, cu persiflajul lui neastîmpărat, atît de ingenios topit în pitorească poezie ?" Deşi nu-i împărtăşea concepţiile asupra artei, îl respecta profund pe Ibrăileanu, criticul şi autorul roma-

țul superb al instinctelor și al intuiției !...“ *(Spre viața ușoară, Ibid.)* Dar dacă această atitudine nu lasă nici un dubiu, facem o constatare surprinzătoare. Lansatorul îndemnului : „înapoi la precizie, la raționalitatea consecventă și responsabilă !“ urmărește fără îndurare tocmai produsul prin excelență al unei asemenea orientări în cultură : clasicismul. Zarifopol nu obosește a face mereu alte ironii pe seama lui („Un stil drept, liniar, uscat, de o nemiloasă și istovitoare claritate, aspru și cenușiu, un stil numai din concepte scurse de tot sucul impresiilor și strict legate în definiții și explicații...“ „Născut din disciplină și destinat să disciplineze...“ „pare c-ai avea nisip prăjit în dinți, cenușe sub unghii și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie“), se amuză să-i scoată la iveală determinantul social („grijuliul, cumintele, practicul spirit al burgheziei“) și să arate cum el obligă „geniul francez“ să semene teribil cu cel care prezidează „o întreprindere de industrie nemțească“, sau mecanismul „vieții municipale german“ (*„Rechts gehen — Links fahren* și *Verboten* — mai ales *Verboten“* ; „totul prevăzut, totul socotit, cu neclintită siguranță trasă deosebirea între permis și nepermis : în scurt, triumful nediscutat la rațiunii...“) *(Stil clasic. Din registrul ideilor gingașe).*

Persecutorul misticismelor și vitalismelor instinctuale, îi admiră în schimb pe „ruși“, fiindcă au singurii azi împreună cu nordicii sentimentul „viu și adevărat“ al tragicului. Acesta se naște — subliniază Zarifopol — „din tortură morală și teroare fizică, din spaime religioase și

---

nului *Adela ;* după ce descrisese ca o adevărată plagă genul „biografiilor literare“, n-a ezitat să aducă cele mai înalte elogii *Vieții lui Eminescu* de G. Călinescu. A comentat cu vădită simpatie și alte scrieri românești : romanul *Popi* de Th. Scorțescu, *Paradisul suspinelor* de Ion Vinea, *Iarmarocul metehnelor* de Dragoș Protopopescu, versurile lui Al. Philippide. În sfîrșit, e folositor să reținem că Zarifopol n-a avut niciodată sentimentul vreunei inferiorități a literaturii noastre, cum s-a acreditat părerea. „...Valorile de cultură cu care vom putea smulge (vrînd-nevrînd și fără să năduşim special pentru aceasta) considerația străinătății — scria el — trebuie să le producem aici la noi, și le-am produs doar mai mult decît onorabil“ ; „Cred că un român poate, astăzi, spune liniștit că o pagină a lui Arghezi e superbă și că un pamflet întreg al lui Courier sau al lui Veuillot e nesărat, sec, nul“.

anxietate metafizică". „Vechii greci le trăiseră, pe cînd burghezii humaniști care au făcut clasicismul francez și persoanele distinse în a căror valoare și-a căpătat el particulara savoare, erau deopotrivă străini de acele experiențe adînci și violente." Iată-l, prin urmare, pe Zarifopol scîrbit de mărginirile rațiunii și fascinat de un cu totul alt peisaj sufletesc. Revelația lumii morale slave i-ar da-o de astă dată „fiorii religiozității pînă la boală", „eroismul genuin și uriaș", „instalarea în suferință" *(Rușii. Încercări de precizie literară)*.

Cum motivează eseistul o asemenea bruscă schimbare de optică? „Rușii sînt oameni care nu se strîmbă" — ne asigură el. „Am de la natură o pornire nestăpînită să pîndesc grimasa de orice fel și de orice grad. Este desigur o iritabilitate absurdă, fiindcă grimasa înfierează specia noastră mai hotărît ca orice alt caracter. Grimasa doar este cel mai sigur și palpabil efect al sociabilității. Societatea siluiește pe om în chipuri felurite și complexe, pentru a-l face altfel decît cum este: și primul pas în supunerea la această silă este strîmbătura: mutră, frază, patos. Masa oamenilor «civilizați» se oprește la această primă treaptă."

Formată relativ tîrziu, departe și în afară de sfera propriu-zis europeană — arată Zarifopol —, lumea rusească s-a sustras unei asemenea modelări generale, „rusul a rămas *original*". Deosebirile între el și omul apusean erau „prea viguroase pentru a lăsa mare loc imitației". Conștiința dificultății de a semăna cu ceilalți l-a determinat să se resemneze a fi *natural*. El s-a simțit chemat să aplice ideile pe care Apusul le „clocise", fără să încerce adesea trăirea lor adevărată. De aceea îi admiră Zarifopol pe Tolstoi și Dostoievski, spirite absolut opuse lui Turgheniev, exemplul rusului „deformat", „prins cu totul de frizeria europeană" *(Rușii. Încercări de precizie literară)*.

Oroarea de neautenticitate dă, prin urmare, impresia a fi reacția fundamentală a eseistului. Clasicismul îl detestă pentru că e un „învăț", o retorică, o siluire a individualității împinsă nefiresc spre „obiectivare", spre „media comună". Nenaturalețea aceasta îi provoacă iritare la Racine, la Boileau, la Voltaire. Montaigne, „surprizătorul «impresionist» din secolul al XVI-lea", Saint-Simon

şi La Rochefoucauld, „duşmanul «geometrismului» psihologic", îl cuceresc prin tăria de a fi rezistat acestei ipocrizii generalizate. Lui Renan îi reproşează în primul rînd nesinceritatea ; vestita *La prière sur l'Acropole* a compus-o acasă, în birou, cu note luate din bibliotecă şi dintr-o călătorie pe care o făcuse mai de mult prin Norvegia ! Exprimarea clasicistă anulează pentru Zarifopol orice spontaneitate, obligînd insul să vină la formule gata elaborate ; ajunge o strîmbătură, fiindcă nu respectă impulsurile sufleteşti autentice şi le ascunde sub un limbaj convenţional. „Atît de tare este scrobită vorbirea acestui om cu retorica şcolilor, gîndirea lui atît de continuu supusă deghizării clasiciste — spune el despre autorul *Amintirilor din copilărie şi tinereţe* —, încît nici pe bătrîna d-nă Renan, mama, nu o iartă să povestească o întîmplare din orăşelul ei fără marafeturi..." *(Note la comemorarea lui Renan. Pentru arta literară.)* Chiar Proust îi calcă pe nervi ori de cîte ori se simte obligat să scrie „frumos" ; aşa, de pildă, povestind moartea bunicii sale, numeşte mercurul din termometru : „la petite sorcière — la petite sibylle dépourvue de raison — la petite prophétesse", sau febra : „Parque momentanément vaincue, Python écrasé" *(Despre metoda şi stilul lui Proust. Pentru arta literară).*

Neconcordanţa între trăirile omeneşti reale şi modul lor de exteriorizare nesincer, convenţional, pare mai mult ca orice să-l scoată din sărite pe Zarifopol. Sentimentalismul nu e altceva. În locul reacţiilor sufleteşti adevărate, el ne serveşte „lacrimi, suspine, intonaţii şi mutre înduioşate". Bruta din om ţine să arate neapărat că e sensibilă, de aceea afectează o mare compasiune pentru suferinţele aproapelui şi o indignare umanitară la tot ce le provoacă. Zarifopol se simte împins de un demon lăuntric să denunţe în sentimentalism, oriunde se manifestă el, o poză ipocrită şi dezgustătoare. Îl citează, astfel, cu o particulară satisfacţie, pe Caragiale, care a numit, „într-o remarcă de geniu", lacrimile : „balele melancoliei". Sentimentalismul supără simţul moral autentic prin nesinceritate. În secolul luminilor, „verser des larmes" era o eleganţă obligatorie. Voltaire şi Frederic cel Mare se întrec în plînsete nobile şi nu pierd ocazia să şi le comunice cu o „mîndră mulţumire". Dar sensibilul rege mărturisea intimilor, după

ce-i dăduse filozofului pașaportul, că-l storsese „ca pe o lămîie" și, nemaiavînd nimic de scos din el, putea să-i permită, în sfîrșit, plecarea. Dinspre partea lui, Voltaire avusese grijă să se despăgubească ; făcuse contrabandă cu hîrtii de valoare saxone interzise în Prusia, „un gheșeft minunat", care lăsa la o parte principiile umanitare.

Sentimentalismul supără — după Zarifopol — și inteligența ; este „puerilitatea esențială a masei umane", fiindcă traduce dispoziția sufletească foarte răspîndită în spiritele cu „rezistență intelectuală slabă" de a privi lumea ca alcătuită „dinadins pentru noi", făcută doar spre „a irita sensibilitatea noastră". „De cîte ori realitatea dezminte prostia sentimentală, omul simplu se supără fără măsură, de cîte ori pare să o confirme, omul se bucură și se topește într-un optimism duios." *(Sentimentalii. Din registrul ideilor gingașe.)*

Lumii i-a plăcut mereu să idealizeze dragostea. Zarifopol înregistrează nu fără o secretă satisfacție antisentimentală tendința naturalismului în epoca modernă de a coborî iubirea pe terenul prozaic al brutalei atracții sexuale. „Superficial, se pare că avem în față o degradare..., dar nu-i decît o aparență cu totul înșelătoare" — ne asigură el. „Toate aceste transformări în stilul și metoda dragostei formează unul din aspectele creșterii continue a adevărului în relațiile omenești..." Maupassant e sentimental pentru că simplifică în mod „copilăros" realitatea ; el cată „lacom" „tot ce lovește tare, înduioșează ori revoltă" ; umblă mereu după efectul violent : „Să ne amintim cîteva din subiectele lui : prostituate eroice care, din eroică indignare, omoară soldați dușmani, nobile adultere pe care deodată le prinde dorul să-și caute copiii nelegitimi crescuți undeva la țară și acolo fac scene duioase etc." *(Sentimentalul Maupassant. Pentru arta literară.)*

Am greși însă crezînd că descoperim în alergia la neautenticitate resortul intim definitoriu al eseistului. Sentimentalismele îi inspiră repulsie nu atît din cauza falsității, cît datorită caracterului lor *inestetic* : „nouă ni-e scîrbă să ne dăm pe față sensibilitatea — și tocmai celor mai autentic sensibili dintre noi ni-e scîrbă" — scrie Zarifopol. „O pudoare nouă s-a născut în omul civilizat, pudoarea sentimentului...", „lacrimoșenia ca intenție și

manieră, ca esență de stil este marfa tuturor răspîntiilor". Deformarea imaginii realității printr-o subiectivitate puternică nu-i repugnă în principiu lui Zarifopol. Literatura fantastică îl atrage foarte puternic ; a și alcătuit o antologie din paginile ei cele mai fascinante, *Vedenii* (1926), în prefața căreia scria : „În viziunea fizică, intensitatea culorilor și accentele reliefului cresc simțitor cînd imaginea e răsturnată. Atunci asociațiile abstract-intelectuale, cu ajutorul cărora combinăm obișnuita realitate practică, se anulează pentru cîteva clipe, și în această momentană dezorientare a experienței banale, percepțiile se desfac splendide, libere de disciplina atenției interesate care domină în viața curentă. Intensificarea imaginii pure, realizată în viziunea fizică prin răsturnare, o provoacă, în viziunea mintală, însăși dispoziția anormală a cuprinsului conștiinței din care este făcut fantasticul și extraordinarul. De aici se poate înțelege că elementul fantastic trebuia să se afle cu atît mai natural în calea artistului, cu cît mai mult arta europeană scăpa de canoanele care-i fusese dictate, în secolul al XVII-lea, din Paris și de la Versailles, cu cît această artă se făcea, adică, mai specific estetică și mai puțin intelectualistă."

Observăm, așadar, un lucru : Nu numai sentimentalismul și retorismul ca maimuțăreli, dar grimasele și strîmbăturile în general îi displac lui Zarifopol, pentru că sînt *urîte*. Acestea vin să *pocească dizgrațios* fizionomia omenirii cultivate. *„Grosolăniile"* „modelor intelectuale sau politic sociale" îl exasperează mai ales. „E *frumos* — scrie el — ca fațada culturii să fie desăvîrșit spălată de acest mucegai care se îndărătnicește să pară decorativ" (s.n.). Atingem astfel un cu totul alt resort al reacțiilor lui Zarifopol : *atitudinea estetică*. Nimeni n-a despărțit la noi mai răspicat, mai categoric, mai apăsat ca el arta de orice i-ar putea altera specificul. Volumul *Încercări de precizie literară* se deschide cu un atac violent împotriva criticii care încearcă să amestece în acest domeniu planurile. Pe raționalistul Zarifopol îl revoltă refuzul de a distinge lucrurile. „Înainte de a căuta explicări unei opere de artă, n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e acea operă, cum e făcută, din ce intenții *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea *ca artă,* individual și ce e

tradițional. Căci nu melancolia, nu «ideile reacționare», nu femeia «cu brațe subțiri și reci», nici budismul, nici dragostea de trecutul național sînt arta lui Eminescu. Domnișoara Mița și domnul Mitică sînt singurele tipuri de cetitori cărora li se poate ierta asemenea confuzie din topor." Ceea ce-l înfurie mai ales e prestigiul cîștigat de „metoda biografic-psihologică" și „sociologică" în critica literară. Acesta ar fi întronat domnia cercetărilor alături de obiect. Din doctrina umanistă a Renașterii se născuse o critică estetică „pueril pedantă la început, mai pe urmă inteligentă, deși școlărește strîmtă, așa cum o vedem la Boileau, la continuatorii lui francezi și la imitatorii din celelalte țări europene", ea avea totuși meritul — subliniază Zarifopol — „că trata opera de artă ca operă de artă".

Epocile ulterioare au ruinat acest prețios efort de disociere. „Cît n-a dărîmat istorismul romantic din vechea teorie și critică estetică a isprăvit să ruineze naturalismul", adică „spiritul și metoda științelor naturale". Împotriva lui Sainte-Beuve, Taine și a urmașilor lor se înverșunează Zarifopol. Ei au introdus moda „fiziologiilor" literare, au deplasat interesul de la operă către biografia scriitorului, închipuindu-și că „explică" astfel arta. Ca să discrediteze total această metodă, Zarifopol apelează iarăși la Caragiale. Citează astfel cazul coanei Tarsița Preoteasa, care, întrebată de avocat ce învinuire precisă poate aduce surorii sale, exclamă supărată : „Apoi, ai cunoscut-o dumneata pe mă-sa, ce pramatie era !..." „Vorbirea obișnuită despre artă — adaugă el — îmi amintește frecvent și abundent metoda intelectuală a Coanei Tarsița...", „e amuzantă... și confortabilă...", „este în fond metoda biografic-psihologică din critica literară..."

Sainte-Beuve a făcut un astfel de „mahalagism" cu tîlc pe seama scriitorilor. Taine și alții l-au extins, transformîndu-l în critică psihologică și sociologică. „Serios și științific e să afli bine-bine cîte amante a avut omul-poet și care, și cum, și cînd, și unde, și de cîte ori, și cît timp... Sau să vezi cum se potrivesc sau nu se potrivesc figurile închipuite de literat cu oamenii și cu regimul societății respective, să găsești oarecum cheia istorică a operei..." *(Mahalagism și critică de artă. Încercări de precizie lite-*

rară.) La mijloc e o grosolană confuzie — crede Zarifopol. Toate aceste considerații nu explică valoarea artistică a operei, ci tind să o aprecieze după criterii străine de natura ei specifică. În răspunsul dat mustrărilor pe care i le adusese Ibrăileanu, Zarifopol arată cum se produce devierea judecății. „Mi se întîmplă... aproape zilnic lucruri ca acestea — scrie el : de exemplu, un om cărui îi spuneam despre Dickens că, adeseori, acest scriitor zugrăvește cu un simplism supărător îngeri și diavoli — sau, cum zice d. Ibrăileanu, «nu vede realitatea în toată complexitatea ei» — îmi obiectează scurt și impacient : ce are a face ! Dickens e un scriitor mare ; romanele lui au făcut să se modifice legislația engleză. Tăgăduiește d. Ibrăileanu că aceasta e logica pe care o întîlnim zilnic în judecățile publicului despre literatură ?“ *(Despre critica rentabilă, Adevărul literar și artistic,* nr. 384, din 15 aprilie 1928.) Ignorarea specificului artistic împinge fatal — după Zarifopol — critica psihologică și sociologică la judecăți aberante. Socrul său Gherea, refuzînd să vadă că natura operei lui Caragiale e caricaturală și deci nu vrea să *reproducă* o realitate, încăpățînîndu-se a o confrunta cu ea, găsea următoarele „neajunsuri“ „stranii“ *Nopții furtunoase :* „analiza psihică a tipurilor nu-i destul de adîncă. Adîncile mișcări sufletești care caracterizează mai ales pe om ori lipsesc, ori sînt făcute cu mai puțină măiestrie decît caracterizarea tipului exterior.“ Nici în *Scrisoarea pierdută,* „analiza sufletească a eroilor nu-i destul de adîncă“. „Furat (...) de aceeași psihologie optimist umanitară“, Ibrăileanu îl întrece pe Gherea întrebînd : „Oare Miticii, Georgeștii, Protopopeștii n-au nimic omenesc în ei ?“. Se gîndesc asemenea interpreți sociologi ca figurile respective „adîncite“ să fie utilizate „de același artist, în aceleași funcțiuni estetice ?“ — își exprimă stupoarea Zarifopol. „Dar așa ceva nu se poate — protestează el. Dacă adîncești psihicul lui Spiridon sau al Didinei și cercetezi cu largă simpatie umanitară faptele și întîmplările doamnei Mița Georgescu în afară de excursiunea de la Sinaia, suprimi piesa, schița și pe artistul Caragiale și imaginezi altceva în loc.“ *(Publicul și arta lui Caragiale, Artiști și idei literare române.)*

Zarifopol se apără de estetism. Considerații filozofice, morale, sociologice sau etnologice pe marginea operelor de artă sînt posibile, și el nu vrea să le conteste nici o clipă utilitatea. Dar trebuie să fie clar că înseamnă altceva decît critică estetică. Aceasta Zarifopol a repetat-o răspicat de nenumărate ori și o spune limpede și în articolul citat răspunzîndu-i lui Ibrăileanu la întrebarea „dacă este «inutil» sau poate chiar «dăunător»“ să releve cineva „atitudinea lui Creangă față de ierarhia socială, față de religie, față de femei și față de natură“ sau dacă Chesterton „a făcut o faptă rea cînd a definit ideologia lui Dickens și a explicat-o ca un reflex al ideologiei Revoluției Franceze“, sau „cînd Stefan Zweig, într-un admirabil studiu, a dezvoltat ideea că același romancier este exponentul sufletului micii burghezii engleze“. „În adevăr — recunoaște interpelatul —, de ce ar fi inutil și dăunător să se facă asemenea operațiuni și încă în studii admirabile ? Și de ce îmi pune mie d. Ibrăileanu aceste întrebări ? Am condamnat eu cîndva nobila curiozitate care inspiră astfel de studii ?“ Estetismul profesat ca o atitudine maniacală (a purta „arta în eșarpă“ și a juca pe „epilepticul frumosului perpetuu“) nu-i inspira lui Zarifopol nici o simpatie. Pentru el, „domnul care spune, dulce și senin, că e gata să gîtuie pe tată-său mai degrabă decît să nu-și potrivească, în lege, culoarea cravatei cu nuanța ochilor și tăietura gulerului cu linia sprîncenelor“ rămîne „un caraghios“, „un chimiță“ și merită să fie supus batjocurii. Dar îndărătul acestei reacții firești, istoricii, moraliștii, sociologii, „cetățenii puri“ au reușit să acrediteze o idee profund greșită ; după ei, „în principiu și în metodă, chiar în prezența operei de artă întrebările estetice sînt oțioase, frivole sau, mai politicos, secundare, cu nuanța de neglijabile“. La mijloc e „un sofism nedenunțat de ajuns“ — socotește Zarifopol, fiindcă trebuie să ne fie clar că „a considera arta estetic nu are nimic a face cu mofturosul estet“ *(Capricii dogmatice, Pentru arta literară).* Luăm act și aici de o poziție singulară. Zarifopol nu va obosi să se bată „pentru arta literară“, va ridiculiza nemilos pretențiile celor care își închipuie că prin considerații istorice, psihologice, sociologice sau etnologice spun ceva despre problemele ei specifice, dar îi va trata cu un egal dispreț și pe

„esteți“ („Super-gingași“ se rețin a face haz de „țărăniile“ lui Creangă ; Caragiale cu „mitocăniile“ sale le jignește gustul „distins“ ; tot ei protestează cînd cineva declară că gustă povestirile lui Minulescu). Zarifopol n-are încredere nici în teoretizările filozofice ale esteticienilor autonomiști. Despre felul cum Kant s-a simțit împins să justifice astfel supunerea artei moralismului civic celui mai conformist și pietismului protestant ne instruiește într-un eseu inteligent și ironic (*Kant și estetica, Viața românească*, nr. 1, 1929). „Lehrerii“ — e credința lui — n-au reușit niciodată decît să încurce asemenea probleme. „Filozoful și artistul — scrie el — sînt două tipuri prin natură opuse unul altuia, sortite să se înțeleagă greu unul pe altul. Estetica filozofilor poate da un material psihologic interesant pentru cunoașterea tipului filozofic ca atare, pentru a se arăta cum arta este primită de spiritele abstracte ; dar prea puțin a ajutat ea la înțelegerea artei însăși. Această înțelegere s-a trezit în afară de sfera speculației filozofice, prin reflecțiile cîtorva artiști sau cunoscători de artă.“ (*Artă literară și simplă literatură. Pentru arta literară.*) Autentica distingere a esteticului, pentru Zarifopol, a început să aibă loc abia către sfîrșitul secolului al XIX-lea, și anume în conștiința făuritorilor de frumos. Autoritățile pe care le invocă el de obicei în această materie nu sînt esteticienii, ci poeții, romancierii, muzicienii, pictorii, sculptorii și arhitecții : Gotfried Semper și Hildebrand, Eduard Hanslik, Fromentin și Max Libermann, Flaubert, Mallarmé și Paul Valéry.

Zarifopol merge și mai departe. El nu se sfiește să mărturisească franc că în artă caută, înainte de orice, plăcere. De aceea preferă lecturile delectabile, umoristice sau fantastice, și simpatiile lui pentru autori ca Pierre Louys, Meyrink, Cocteau (*Potomak*), Minulescu, Al. O. Teodoreanu, Th. Scorțescu, Dragoș Protopopescu pot să fi părut scandaloase, dar sînt perfect explicabile. Desprinsă, totuși, de orice implicații străine naturii ei plăcute, arta se reduce fatal la o virtuozitate și intră în contradicție tocmai cu cerința autenticității. Aceasta a observat-o foarte bine Camil Petrescu, care nu ezită să arate echivocul unei astfel de poziții. Luptînd împotriva nesincerității și pozei, Paul Zarifopol s-a ales cu ponosul de reprezentant al „este-

tismului", adică al „caligraficului" în artă. Nenorocirea era inevitabilă, fiindcă dușmanul „strîmbăturilor" n-a găsit să opună altceva neautenticității decît (vai!) „principiul estetic". „Căci trebuie să dăm odată o delimitare" — preciza admiratorul eseistului: „arta pentru artă înseamnă virtuozitate fără scop, iar dacă arta fără scop nu e virtuozitate, atunci nu e nimic" *(Paul Zarifopol în patru împrejurări, Teze și antiteze)*.

Logica răsucirilor acestora curioase, al căror spectacol sclipitor și contrariant ni-l oferă spiritul lui Paul Zarifopol, Mihai Ralea crede a o afla într-un „aristocratism intelectual". Vulgul se orientează către „valorile comune", „sancționate de bunul-simț revelator și mijlociu". „Specimenul de elită se îndepărtează instinctiv de ceea ce e atins de sufragiul majoritar." „D. Paul Zarifopol are oroare de drumurile bătute. Preferă cărările singuratice. Opera d-sale critică e o violentă denunțare a gustului comun, un sîngeros masacru al valorilor recunoscute. Îi plac puține lucruri din cele cari ne plac la toți și uneori îi plac tocmai acelea cari ne displac nouă." Asemănările între mecanismul atracțiilor și repulsiilor lui Paul Zarifopol și reflexele spiritului aristocratic sînt într-adevăr ispititoare, și Mihai Ralea știe să le scoată la iveală: căutarea stimulentelor puternice pentru pălătușul paralizat de voluptăți alimentare prea rafinate, prețuirea muștarului și a sosurilor picante chemate să trezească un apetit gastronomic pierdut, așa cum țigările Caporal ajung să dea singure delicii fumătorilor de bectimis. Estetica „aristocrată", cu preferința arătată de ea fantasticului, ineditului, excentricității, intră în această ordine. Refuzul de a împărtăși entuziasmele colective, la fel. Obiceiul „comemorărilor" festive a avut ca victimă pe Renan. Calitatea de a displace oficialității i-a atras prin același reflex lui Minulescu elogii pentru romanul său antieroic. Misticismul, bergsonismul, ocultismul etc. au să-l irite pe Zarifopol tocmai fiindcă sînt „curente", adică „adeziuni în masă la o idee". Se înțelege și de ce va disprețui genurile accesibile îndeosebi marilor grupuri umane. „Literatura de sentiment îi repugnă prin vulgarizare, cea de idei îl plictisește prin pedanterie, cea morală îl indignează prin ipocrizie." Cum aristocratismul lui

Paul Zarifopol e intelectual, va respecta o singură noblețe: „cerebralitatea", „inteligența pură", cu condiția ca ea să păstreze o independență absolută, să înfrîngă orice prejudecată, să nu asculte de nici o rațiune practică, utilitară sau mercantilă, să caute doar adevărul și să-l spună chiar dacă supără pe toată lumea. Iar pentru a evita să se miște într-un peisaj sufletesc complet uscat, luciditatea spiritului își aliază arta, bineînțeles interzicîndu-i, la fel, să fie altceva decît pură desfătare, „inocentă distracție", „lux". „Cum încep *pretențiile,* începe și burghezismul: noblețea nu *pretinde,* fiindcă *are.*" *(P. Zarifopol, Interpretări.)*

E mult adevăr în ceea ce spune Mihai Ralea, chiar dacă paralelismul stabilit de el reclamă anumite amendări. Practic, Paul Zarifopol a fost un om de stînga, dovadă și publicațiile la care a colaborat: *Cuvîntul liber, Viața românească, Adevărul, Adevărul literar și artistic.* Relațiile sale amicale cu Ibrăileanu și Mihai Ralea nu erau strict personale, ci presupuneau multe convingeri comune. „Aristocratismul", chiar și sub forma estetică, Zarifopol l-a detestat sincer. În visul unei ierarhii sociale, care să așeze deasupra vulgului fără gust pe posesorii acestuia, a văzut o curată „imbecilitate". Necontenit a descurajat cu o ironie ucigătoare astfel de ambiții: „Literații și artiștii alunecă lesne în copilăroasa credință că valorile produse de dînșii stau mai presus de oricare altele, că în definitiv lumea trebuie să trăiască de hatîrul artei și al literaturii". „În acest soi de «selecționare» se poate cel mult obține ca Guliță să devină estet" — conchide batjocoritor Zarifopol; el e convins, ca Ibrăileanu, că în lumea actuală își croiește, dimpotrivă, tot mai mult drum principiul democratismului; „aptitudinile omenești, în profunda lor varietate, sînt aruncate și împerecheate de natură independent de artificiala clasare a indivizilor în ierarhia socială"; cîștigă, prin urmare, tot mai mult teren ideea că „ele trebuiesc căutate și prețuite acolo unde sînt, independent de mofturi genealogice sau orice alte puerilități ale esteților", întrucît „masa" rămîne „păstrătoarea misterioasă a tuturor posibilităților de valoare umană" *(Doctrină aristocratică, Adevărul literar și artistic,* nr. 304, 1926). Adesea îl surprindem chiar apărînd gustul comun.

„Atunci cînd se manifestă liber în artă — scrie el —, omul de bun-simţ mi-e drag şi îl stimez din toată inima, fiindcă-i onest şi are haz“ (*Pentru libertatea gustului, Din registrul ideilor gingaşe*). Pe urmă mai rămîne de văzut cît de antiburgheze sînt idiosincraziile lui Zarifopol. Atitudinile recomandate cu atîta stăruinţă, avem surpriza să aflăm, că n-au şansa, după el, să fie încurajate de altă ordine socială. „Luciditatea aspră şi rece — afirmă autorul la sfîrşitul volumului *Din registrul ideilor gingaşe* — este tradiţie în clasa burgheză şi principiu al civilizaţiei uriaşe pe care această clasă a creat-o. Primatul inteligenţei formează temelia bunului-gust al burgheziei şi nobleţea spiritului ei specific.“ Criticismul extrem se vădeşte a nu ţinti la o negaţie, ci, dimpotrivă, la o posibilă regenerare : „...această tradiţie a inteligenţei este vie...“, „luciditatea burgheză nu s-a topit toată în frigurile prin care trece astăzi lumea“ — ţine să precizeze Zarifopol. Şi adaugă, motivîndu-şi obiectul exact al sarcasmelor sale : „Am credinţa că o clasă, ca şi un om, se poate adapta chiar celor mai aspre şi complicate încercări, fără a se deda la tumbe şi grimase“.

Undeva, eseistului îi scapă însă de sub condei următoarea afirmaţie revelatorie : „Aristocrată autentică e singură ştiinţa“. Atitudinea lui e mai degrabă *noocratică*, şi nu-i o întîmplare că a colaborat la *Săptămîna muncii intelectuale* şi l-a fascinat pe Camil Petrescu. Caracteristică se vădeşte în acest sens distincţia operată repetat şi apăsat de Paul Zarifopol între „omul tehnic“ şi „omul politic“. Vezi de pildă articolele : *Geniul organizator, În procesul intelectualilor, Intelectualul, Conspiraţia esenţială (Din registrul ideilor gingaşe)*. Fireşte că întîlnim aici o absolutizare schematizantă, dictată de dezgustul pe care-l inspira unor spirite ca al autorului activitatea politică aşa cum se înfăţişa ea în lumea burgheză. Nu-i greu să distingem însă sub asemenea reprezentări şi o simpatie evidentă pentru acea „noocraţie necesară“, preconizată de Camil Petrescu.

Dar există şi o diferenţă importantă între Paul Zarifopol şi mai tînărul său admirator. Apărătorul „ideilor gingaşe“ este un noocrat *sceptic*. Condiţia sa socială sensibil diferită, temperamentul, demonul ironiei neîncre-

zătoare i-au interzis înflăcărările și l-au făcut să rezerve satisfacțiilor inteligenței doar cîmpul influențelor indirecte, fatale și îndepărtate. Aici nu se mai înțelegea cu „activismul" lui Camil Petrescu și al „tinerei generații". Sceptic, Paul Zarifopol nu credea că inteligența poate să aibă o înrîurire imediată și eficace asupra vieții social-politice. „Norodul — nota el — n-are vreme, nici putere și la urma urmei nici gust să se intereseze de ce trece prin gîndul filozofilor : Socrate, fiul moașei ateniene, s-a devotat, cum zicea, să moșească spiritele, pentru a le face să deosebească precis binele de rău. Lunga glumă *pedantă* s-a sfîrșit într-o tragedie simplă și posomorîtă." În viața publică europeană „plouă" cu „idei organizatoare". Dar nu se modifică nimic, fiindcă pentru masa umană problema intimă este una : cum aș face ca totdeauna celălalt să asude, eu să organizez, și alminteri toate să fie bine ?" *(Genii agitate, Din registrul ideilor gingașe.)* „Boierii sînt ocupați să domnească, poporul rîvnește să le ia locul — între aceste tabere absorbite de funcțiuni așa de serioase și conștiente de importanța lor stă omul teoretic, tolerat foarte de sus și protejat fără exagerare, cîteodată urît, totdeauna nițel ridicul." *(Spre viața ușoară, Din registrul ideilor gingașe.)*

Ideea solidarizării celor care lucrează cu mintea îl face să zîmbească numai la gîndul cum ar arăta frontul comun între contele Robert de Montesquiou, să zicem, și domnul Panait Istrate, „intelectuali, se înțelege, și unul și altul". „Imbecilitatea", apoi, „este o putere naturală absolută".

Revenind, într-o „cronică a optimistului" *(Contemporanul,* nr. 23/1963), asupra judecății sale anterioare, G. Călinescu observă că Paul Zarifopol era în artă „intențional" un „progresist". Burghezul din care „mușca" reprezenta pentru el staționarul, inertul, omul rămas la un moment depășit, liniștit în aerul cu miros de putrefacție, cuprins de panică la ideea de a deschide ferestrele spre prezent, într-un cuvînt, fixistul, idolatrul vechiului cu teroarea noului. Admiterea procesului neîncetatei deveniri, evitarea absoluturilor „indică oarecum o orientare vag științific-materialistă" la ginerele lui Dobrogeanu-Gherea. Dar tot G. Călinescu notează că „pentru Zarifopol nota inerentă a vechiului" o constituia „monotonia".

„Repulsia maximă“ a eseistului era de „plictiseală“ (identic cu ceea ce nu amuză și nu excită) și, prin asta, „fără să-și dea seama“, el „se releva «burghez»“. „Noocrat sceptic, Zarifopol ajunge la astfel de contradicții. Are curajul să sfideze tot felul de prejudecăți, dar e convins că ele vor continua să dăinuie. Arată înțelegere „noului“ (uimește cîtă receptivitate dovedea pentru experiențele literare cele mai îndrăznețe ; îi plăceau cărți ca *Paludes* de André Gide, *Potomak* de Cocteau, *Choléra* de suprarealistul Delteil, *Mon plus secret conseil* de Valéry Larbaud și se oprea, citind revista *Commerce*, exact la o bucată a lui Michaux din *Un certain Monsieur Plume !)* ; combate însă „modele“. Acțiunea lor și-o reprezenta ca pe o degradare a „noos“-ului, o „evoluție în subspecie“, cum ar fi spus Camil Petrescu. La Zarifopol, efortul mereu descurajat al inteligenței de a-și impune autoritatea ia o înfățișare comică. Principiul lui Camil Petrescu, „cîtă luciditate, atîta dramă“, e înclinat să-l răstoarne, sceptic, în varianta : „cîtă luciditate, atîta comedie“.

Critica eseistică pe care a practicat-o Paul Zarifopol își extrage expresia originală din acest curios aliaj sufletesc. Comentariul lui reușește să unească o rară rigoare spirituală cu o mare libertate. El dă exemple de strălucite analize pur estetice „nerentabile“, cum zicea Ibrăileanu, demonstrînd că ele sînt totuși posibile ; arată în ce constă „arta“ lui Caragiale, geniul caricatural, „gustul și simțul comicului enorm“, utilizarea magistrală a tehnicii vechilor „paiațerii“ ; indică exact unde marele scriitor plătește un tribut practicii gazetărești și clișeelor ei *(Publicul și arta lui Caragiale, Artiști și idei literare române,* capitolele de introducere la ediția critică) ; face iarăși, cu o finețe fără pereche, anatomia frazei proustiene, îi dezvăluie caracterul impresionist, o surprinde trădîndu-și plăcerile retorice și înclinațiile spre generalizările clasiciste *(Despre metoda și stilul lui Proust, Pentru arta literară)*. La fel, ne dă excelente disecții estetice ale artei altor numeroși autori : Molière, La Rochefoucauld, Voltaire, Renan, France, Tolstoi, Maupassant. Puțini critici ai noștri și-au ilustrat cu atîta precizie și putere de convingere riguros estetică atracțiile și repulsiile literare. Fără nici o pedanterie, dar cu o erudiție

solidă și discretă, aliată unei logici de fier, Paul Zarifopol *argumentează* judecățile sale de valoare, respingînd orice „parti-pris" dogmatic, ca și orice „diletantism impresionist". Volumul *Pentru arta literară*, mai ales, e un model neajuns în această direcție.

În egală măsură însă, cu conștiința delimitărilor nete pe care le-a operat privitor la obiectul considerațiilor sale, Zarifopol își îngăduie și o desăvîrșită libertate de a aborda, cînd găsește necesar, cîmpul psihologiei, sociologiei și etnologiei. Mai des chiar decît Ibrăileanu și Ralea, face observații cu un asemenea caracter despre autori, opere sau curente literare și filozofice. Spațiul larg asociativ al eseisticii propriu-zise și-l anexează astfel fără vreo senzație de stînjeneală. Clasicismul secolului al XVII-lea îl explică „sociologic" prin regulele de purtare întronate în saloanele aristocrației franceze îmburghezite. Ca să ne facă perceptibilă psihologia artistică a lui Caragiale, Zarifopol nu pregetă să invoce determinantul etnic : „era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantazie hotărît supranormale". „Neobosit la vorbă", „suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă". „Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești — l-am auzit zicînd, și cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele, destule." Determinismul etnic e urmărit pînă în nota distinctivă a stilului. „Scrisul, fiind «lucru mut» și constrîngîndu-l la o muncă tăcută, dușmană firii sale, devine pentru meridional un «canon»." „Necazul și sila" îi dezlănțuie în suflet o energie particulară. Ea îl face pe Caragiale să-și „lucreze scrisul" „cu o trudă înverșunată", „care explică destul de bine multcitata perfecție stilistică a literaturilor sudice" *(Publicul și arta lui Caragiale, Artiști și idei literare române)*. În caracterizarea lui Nietzsche sînt mobilizați, pe lîngă factorii sociali, etnici și culturali, chiar și cei de ordinul patologiei psihice : „Un filolog genial și histeric, în ființa căruia se amestecă micul burghez neamț, hipnotizat încă de lustrul prestigios al cizmei iunkerului, cu un humanist poet, a cărui minte era spasmodic zbuciumată de icoane din străvechea

tragedie grecească“ *(Ideal şi energie, Din registrul ideilor gingaşe).*

Zarifopol face, pe jumătate serios, pe jumătate în glumă, aplicaţii de sociologie, antropologie, psihiatrie, psihanaliză şi psihogeografie la explicarea aspectelor varii ale vieţii cotidiene politice, morale sau culturale. Farmecul eseisticii lui vine din conjugarea dezinvoltă a informaţiei şi erudiţiei cu materialul experienţei curente şi reflecţiile dictate de bunul-simţ. Caracteristică e reducţia comică a problemelor teoretice delicate, a „ideilor gingaşe“, la mici „leçons de choses“ luate din cîmpul apercepţiei imediate (specialitatea lui Caragiale). Aşa dezbate Zarifopol „chestia dezarmării“, feminismului, planificării economice, mecanizării scrisului, violenţei în istorie, intelectualilor, freudismului, neoromantismului, esteticii utile şi culturale, militarismului german, apetenţelor dictatoriale, misticismului modern, sau umanitarismului.

Dificultatea de a defini tipul Don Juanului actual a învins-o uşor un diplomat străin. Cînd o bucureşteană „foarte încercată“ i-a supus „cu fine intenţii“ această problemă, el a rezolvat-o îndată răspunzînd : *C'est le banquier, madame.* Zarifopol se amuză a explica justeţea observaţiei. Financiarul este mult mai expeditiv decît Don Juan Tenorio, omagiile lui sînt mai substanţiale şi mai precis determinate.

„În afară de acestea, omul de bani figurează, chiar în astfel de gingaşe relaţii, ca un principiu, ca o energie abstractă şi anonimă ; ceea ce face ca robia trecătoare către dînsul să fie uşoară şi liberă de umilinţele crude ale robiilor trecute. Este oarecum o sclăvie cu caracter moral, o supunere către o idee şi nu către un anume stăpîn. De aceea sînt absurzi acei care se supără că femei adorabile reacţionează cu graţiile lor întocmai ca fiscul în impozitul progresiv : în acest fel de a se purta strict după ierarhia financiară se arată tocmai silinţa lor, mai mult sau mai puţin conştientă, înspre posibilităţi decisive de viaţă din ce în ce mai civilizată.“ *(Lucruri sfinte, Din registrul ideilor gingaşe.)*

Pompiliu Constantinescu a observat pronunţatul gust comic al lui Zarifopol, transportat în planul speculativ ; „dacă ar fi avut simţul observaţiei vieţii, ar fi scris, cu

siguranță, farse și comedii ; fiind numai un cărturar familiarizat cu ideile și sentimentele, și-a extras un material abstract pe care apoi l-a prelucrat după normele esențiale ale schematismului teatral ; d-sa vede numai comicul ideilor și le biciuiește cu înverșunare satirică“ *(Paul Zarifopol — critic literar, Critice)*. Aș corecta doar ultimele cuvinte. Fascinat de idei, dar sceptic asupra fidelității lor, eseistul le urmărește jocul capricios mai degrabă cu un zîmbet ironic și blazat.

Marii libertăți a eseisticii, Zarifopol înțelege să-i impună o formă pornind iarăși de la preferințele sale cele mai intime. Gustul pentru comicul pur, schematizat și *acuzat*, își spune și în cazul de față cuvîntul. „Marionetele“ — ne explică el — trebuie jucate repede și în mișcări scurte“. Putem descoperi ușor acest principiu de vioiciune scenică în „paiațeriile“ intelectuale pe care le organizează Zarifopol. Spre a avea efectul scontat, reducția simplificatoare și discreditantă, e obligată să se desfășoare fulgerător, cu o vervă îndrăcită. Eseistica lui Zarifopol ascultă de această lege, consumîndu-și hazul pe traiectorii scurte, ca un foc bengal. Tonul doct și precauțiile de precizie profesorale sînt simulate cu o viclenie consumată. Umflarea enormă a trăsăturilor caricaturale are loc la adăpostul unei asemenea înșelătoare detașări „științifice“ și dă mici și savuroase teorii, cum e demonstrarea superiorității înjurăturii românești de mamă :

„Nu știu dacă cetitorul a luat bine seama de profunzimea filosofică cuprinsă în acea formulă, strălucitoare de limpiditate concretă, pe care prejudiciile unei educații cu totul nenaționale ne opresc s-o rostim tare, atît de adese cît o avem în inimă și pe limbă. În adevăr, formula de care vorbim însemnează evident că românul, desperat de cusururile obiectului, îl trimite, cu un fel de resignare fatalistă, la origine și cauza lui cea mai patentă, ca și cum i-ar zice : ești așa de nereușit, încît numai dacă te-ai mai face o dată din început s-ar putea alege ceva de tine ; — sau poate chiar mai pesimist : nici dacă te-ai întoarce acolo unde te-ai născut, ca să te mai naști a doua oară, tot n-ai fi bun de nimic. Înjurătura noastră favorită este, cum vedeți bine, o imagine care simbolizează cu cea mai originală exactitate doctrina «revenirii perpetue» a

acelorași forme de existență — *die ewige Wiederkunft* a lui Nietzsche. Totodată, ea rezumă o atitudine de o rară cuminţenie în faţa cauzalităţii şi absurdităţilor în care ea ne învăluie. Cu genială pornire, mintea română ne transportă la cauza cea mai esenţială, şi dintr-o lovitură taie firul explicaţiilor obositoare." *(Chestia dezarmării după strictul bun-simţ, Din registrul ideilor gingaşe.)*

Zarifopol şi-a forjat un stil perfect adecvat intervenţiilor sale ironice nimicitoare în sfera ideilor, o frază agilă, numai nervi şi muşchi, gimnastă, aş spune, capabilă să execute adevărate exerciţii acrobatice spectaculoase, familiară şi elegantă, de o concizie exemplară, aforistică : „Dacă are dreptate Barbusse că lichelismul este calitatea constitutivă a intelectualului, atunci cel mai rău situaţi în meseria asta sînt acei cari nu vor sau nu pot să fie lichele, nici la dreapta, dar nici la stînga. Asemenea indivizi se pun, va să zică, împotriva naturii..."

Mihail Sebastian * descoperea, îndărătul zîmbetului amar şi superior al lui Paul Zarifopol o crispare tragică. Ea ar rezulta din conştiinţa că opoziţia pe care criticismul său încăpăţînat să nu se lase „păcălit" o menţine deliberat între „eu" şi „lume" implică drama singurătăţii. Zarifopol, fiu spiritual al lui Caragiale, n-a vrut să o lase vreodată vizibilă şi a mascat-o prin rîs : „Pentru uzul social — scria el —, îmi va fi comod să-mi variez doctrina după moment şi oameni. Destul îmi e că, rămas singur, să zic răspicat despre oricine are un gust prea deosebit de al meu : ce enorm dobitoc ! Şi apoi să răsuflu adînc şi liniştit !"

Există destule motive pentru a-l socoti pe **Mihai Ralea,** născut la Bucureşti, în 1896, dintr-o familie huşană, un „critic de direcţie". Ca Eugen Lovinescu, a îndrumat şi el o puternică grupare literară, susţinînd-o ideologic timp de două decenii. Dar cum vom vedea îndată, avem de a face cu o impresie superficială. Adevărata vocaţie a celui care avea să preia, după retragerea lui G. Ibrăileanu, conducerea *Vieţii româneşti* a fost eseistica.

---

* *Paul Zarifopol şi „Tinerele generaţii", Revista Fundaţiilor Regale,* I nr. 11, 1934.

Mihai Ralea a început să se afirme încă de pe cînd își completa studiile universitare în străinătate (1920—1923), trimițîndu-i revistei ieșene lungi scrisori din Paris și Germania, destinate să informeze publicul nostru cititor asupra principalelor curente spirituale postbelice. Tînărul colaborator ține să sublinieze totodată utilitatea acțiunii de „orientare" culturală. „Un prieten — îi comunică el lui Ibrăileanu — mi-a împrumutat diferite colecții de reviste românești: *Gîndirea, Cuget românesc, Revista vremii*. Foiletîndu-le, mă conving din ce în ce că *Viața românească* trebuie să ia din nou, ca înainte de război, o atitudine militantă. La noi, unde critica apreciativă e indispensabilă, a revistei nu se poate resemna la un rol pur literar. Ea trebuie să aibă o atitudine culturală, să dirijeze (sic !), să conducă. Sînt atîtea lucruri de combătut și reformat..." (*Corespondența lui Mihai Ralea către G. Ibrăileanu* în *Scrisori către Ibrăileanu*, vol. II, Editura Minerva, 1973.) Întors acasă, proaspătul doctor în filozofie la Sorbona e chemat de Ibrăileanu spre a-i ajuta să acopere cerințele crescînde ale unei publicații moderne. Mihai Ralea acceptă, pornește a-l seconda în munca de conducere și devine, din 1933, directorul *Vieții românești*. În orientarea ei de după război, a avut, așadar, un rol însemnat. I-a revenit astfel — cum am arătat — sarcina de a apăra punctele capitale din programul *Vieții românești*, aducînd în sprijinul lor, grație pregătirii, o aparatură filozofică și culturală superioară, precum și argumente noi, corespunzătoare prefacerilor istorice care interveniseră. Afinitățile cu linia „de stînga" a revistei și le arătase de pe băncile școlii, cînd, elev al Liceului Internat din Iași, avusese o adevărată revelație — cum povestește colegul și viitorul său cumnat D. I. Suchianu —, citind rezumatul făcut de G. Deville după *Capitalul* lui Karl Marx. Doctoratul, la Paris, și-l trecuse datorită a două lucrări care trădau același interes pentru problemele emancipării claselor oprimate: *Ideea de evoluție în doctrinele socialiste* (1923) și *Revoluție și socialism* (1923). Întîlnirea cu Ibrăileanu, spune el comentînd volumul *Scriitori români și străini (Interpretări)*, a reprezentat „cel mai însemnat eveniment intelectual" din viața sa. Nu mai puțin s-a simțit legat de C. Stere, fără al cărui exemplu — declara

la moartea acestuia — „am fi fost alții sau am fi disperat“ (*V. r.*, nr. 1—3, 1937). Intrat în cercul *Vieții românești*, Mihai Ralea îi împărtășește convingerile fundamentale, dar adaptate altei mentalități, mai noi, într-o sinteză proprie. Solide cunoștințe de specialitate și un remarcabil talent publicistic vin astfel, grație tînărului aderent al grupării, să sprijine cauza democratismului în viața politică, a luptei împotriva injustiției în sfera raporturilor sociale, a determinismului materialist, rațiunii și spiritului critic în cîmpul disciplinelor filozofice, a militantismului și specificității naționale în artă. Profesor la Universitatea din Iași și apoi la cea din București, Ralea publică numeroase lucrări științifice : *Introducere în sociologie* (1926), *Istoria ideilor sociale* (f.a.), *Ipoteze și precizări în știința sufletului* (1926), reluată sub titlul *Psihologie și viață* (1938), *Contribuții la știința societății* (1927), *Explicarea omului* (1946), *Sociologia succesului* (1962), *Introducere în psihologia socială* (1966) în colaborare cu Traian Herseni. Studii cu caracter filozofic, care abordează domeniile teoriei cunoașterii, antropologiei, economiei politice, sociologiei, psihologiei, eticii și esteticii se întîlnesc și în volumele sale de critică literară : *Interpretări* (1927), *Perspective* (1928), *Comentarii și sugestii* (1928), *Atitudini* (1931), *Între două lumi* (1943), *Cele două Franțe* (1956). Destule se află risipite și în paginile unor publicații la care, pe lîngă *Viața românească,* Mihai Ralea a colaborat : *Arhiva pentru știința socială, Revista de filozofie, Cuvîntul liber, Societatea de mîine, Minerva* etc.

În dezbaterea problemelor literare, Ralea aducea acea formație multilaterală umanistă cerută de Ibrăileanu exercițiului „criticii complete“. Ținta ei orientativă este de asemenea afirmată categoric. Articolele din volumul cu titlul semnificativ *Atitudini* sînt precedate de o notiță care precizează că „timpul contemplației pure a trecut și că trăim sub semnul militantismului“. „Pasivitatea, lipsa de atitudine — spune autorul — sînt, azi, pure anacronisme cînd nu sînt dovezi de lașitate spirituală. Cu spiritul ori cu acțiunea sîntem datori să ne înrolăm. Nimeni nu poate fi scutit de a lua măcar poziție.“

Am arătat că Ralea reușește să modernizeze sensibil ideologia *Vieții românești.* El continuă să pledeze drep-

turile individului, socotind transformarea lui din mijloc în scop, după concepţia kantiană, o cucerire esenţială a lumii civilizate, dar înţelege să cerceteze acest punct de vedere mai vechi prin principiul solidarităţii sociale şi colectivismului pe care-l reclamă vremurile noi şi aspiraţiile claselor deposedate. Determinismului materialist caută să-i dea o mai mare supleţe, neignorînd rolul activ al factorilor spirituali. Pentru raţionalism şi pozitivism reclamă ajutorul şi al altor funcţiuni sufleteşti ca : sentimentul, instinctul, intuiţia, imaginaţia în actul cunoaşterii. Cum arată foarte convingător N. Tertulian (*Eseuri critice*), obiectul acestei activităţi neobosite, desfăşurate cu o rară fervoare şi strălucire spirituală, este, mai ales, lupta împotriva întregii suprastructuri politico-morale reacţionare de la noi în deceniile doi şi trei. Un umanism democratic viu, deschis tuturor cuceririlor minţii omeneşti, se opune, astfel, inteligent şi tenace, obscurantismului, misticismului, vitalismului autoritarist „de dreapta", rasismului, snobismului aristocratic şi levantinismului. (v. şi cap. *„Viaţa românească" după război*, vol. I, pag. 114—144).

„Critic de direcţie" poate părea Mihai Ralea şi prin dezinteresul pe care-l manifestă pentru examenul producţiei literare în detaliu. Comentariile sale se mărginesc la cîţiva autori români : M. Sadoveanu, Brătescu-Voineşti, T. Arghezi, H.P.-Bengescu, Ionel Teodoreanu, G. Ibrăileanu, Paul Zarifopol, Ion Pillat, Lucian Blaga, Demostene Botez, sau străini : Balzac, Ibsen, France, Barrès, Proust, Valéry, Rainer Maria Rilke, Gide — şi la operele lor mai importante. Analizei aplicate îi e preferat articolul de sinteză, ori destinat să ridice o problemă : *De ce nu avem roman ?, Caracteristici franceze, Ipocrizia clasicismului, Literatura de senzaţie, Etnic şi estetic, Arta şi urîtul, Specific şi frumos, Caracterizarea romantismului* etc. E de remarcat şi că grupul *Vieţii româneşti* se bucură de o atenţie deosebită. Criticul nu spune nimic de G. Bacovia, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Eugen Lovinescu, Gib Mihăescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, în schimb, găseşte timp să vorbească de D. D. Pătrăşcanu, G. Topîrceanu, Lucia Mantu. Schiţele ultimei le găseşte „minunate" şi de o semnificaţie „pur estetică". „Fiecare impresie, fiecare frază e alambicată, cizelată, prefăcută nu numai pînă la maximul ei de ran-

dament, dar chiar la cea mai înaltă expresie de perfecțiune." În D. D. Pătrășcanu vede „singurul discipol al lui Caragiale" : „Literatura românească nu numără decît doi umoriști", pe el și pe autorul *Momentelor*. Topîrceanu „e primul poet clasic român". Spre deosebire de Alecsandri și Coșbuc, la care „sănătatea" și „echilibrul" erau date temperamentale înnăscute, el le-a cucerit învingîndu-se și depășindu-se, luptînd cu sine însuși, turnînd „materia amorfă într-o formă desăvîrșită". De aceea e un clasic „estetic", nu „psihologic". De asemenea, pînă la Topîrceanu — crede Mihai Ralea —, „am avut poeți declasați, ratați, inadaptabili", dar nu „boemi în sensul occidental". Sînt recenzați cu simpatie și alți colaboratori mai apropiați ai *Vieții românești* : Jean Bart, Stejar Ionescu, G. Bărgăoanu, George Lesnea, Eugen Herovanu. Dar toate aceste indicii de partizanat literar afectează foarte pasager judecățile criticului, care are gustul fin, sigur și nu cade în îngustimi dogmatice. Mihai Ralea se oprește, în genere, la autori substanțiali — Balzac, Dostoievski, France, Proust, Valéry, Rilke, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, sau măcar delectabili : Fromentin, Amiel, Jules Renard, Barrès, Morand, Ionel Teodoreanu. Ca și lui Ibrăileanu, îi place literatura care aduce o viziune cît mai „completă" a vieții, adică reconstituie o întreagă realitate socială și națională. Balzac e, pentru el, observatorul genial al „moravurilor capitaliste la aurora lor", în Franța anilor 1830—1848, cînd bancherii și financiarii ajung adevărații stăpîni ai țării. Romancierul are meritul de a fi surprins cu un realism crud, care nu-și face nici o iluzie asupra naturii umane, modul cum o civilizație bazată pe exploatare și rapt își întinde mrejele asupra întregii existențe, stimulînd egoismele feroce, aviditatea, lăcomia, grosolănia și cinismul în raporturile dintre indivizi. Balzac a știut să prezinte ca nimeni altul caracteristicile acestui proces istoric, mai brutal și mai urît ca oricînd în faza respectivă și în formele capitalismului cămătăresc neproductiv. „Totul se cumpără, ori se vinde." Crevel, din *Cousine Bette*, „e ilustrarea concretă a omului tip la care ar fi visat Marx, dacă în loc de un tratat de economie politică ar fi scris un roman. E *Capitalul* făcut om" *(Interpretări)*. Ascensiunea burgheziei ia în alte condiții locale și istorice o înfățișare

deosebită. La noi, momentul descris de Balzac a fost mai degrabă comic, iar esenţa lui a fixat-o inegalabil Caragiale. Şi în cazul acestuia, criticul e atras de valoarea reprezentativă a operei, pentru o lume şi epocă. Ordinea capitalistă întronează aceeaşi mentalitate meschină, „dar mediocră şi în răutate". Lipseşte gravitatea conflictelor, tenacitatea pusă în atingerea scopurilor. „Eroii sînt acomodanţi, adaptabili : Coriolan Drăgănescu, Verigopulo, Nenea Mandache din *Diplomaţie*. Pe deasupra, sînt „imparţiali ca românii", adică „bine cu toată lumea". Antinomiile sociale şi luptele de clasă sînt remediabile. Grupurile fraternizează, după lupte grozave, unde e vorba de torturi la poliţie şi chinuri inchizitoriale, printr-un „pupat piaţa Independenţei". „Nimic fioros, nimic feroce, nimic de caracter balzacian." Explicaţia rezidă în împrejurările istorice diferite, „prosperitatea lumii întregi". Europa huzurea, îmbuibată de „rente coloniale". Belşugul era peste tot. Dar există şi o explicaţie de ordin temperamental local. Mihai Ralea observă că în vremea cînd Caragiale şi-a scris *Momentele,* adică pe la 1899—1900, se simţeau efectele unei crize economice, benigne, desigur, dar care provocă reduceri bugetare, suprimări de posturi şi coborîri de salarii. În multe schiţe, o întrebare curentă e : „— Dar ce, nene Iancule, nu cumva te-a suprimat şi pe d-ta ?" „Verigopulo din *Mici economii* e un suprimat." Caragiale, „cel mai naţional dintre scriitorii noştri" — zice Mihai Ralea —, a prins şi firea românului, înclinat să nu ia niciodată lucrurile prea în tragic. Faptul că au fost suprimaţi nu-i împiedică pe eroii *Momentelor* să stea toată ziua în faţa hotelului Continental, fără să le pese că e ajunul Sfîntului Dumitru şi că n-au cu ce plăti chiria. Ba, dacă întîlnesc un prieten, îl invită să bea „două vermuturi franceze la Tripcovici". Acestea devin trei, fiindcă, vorba neamţului, „Alle gute Dinge sind drei" şi apoi patru, fiindcă „Alle gute drei Dinge sind vier" şi aşa mai departe *(Valori).* Criticul gustă bucata *Călătorului îi şade bine cu drumul* de I. Al. Brătescu-Voineşti, iarăşi pentru calităţile ei rezumative în ordine socio-etnologică : „Găsim acolo firea noastră, colorată oriental, de jovială bonomie ; de nepăsători «bon vivant», cu bune intenţii de muncă şi activitate, dar cu slabă voinţă de realizare. Dar mai ales lipsa de grijă, traiul uşor,

plăcerea de a trăi într-o țară idilică." *(Perspective.)* Pe Sadoveanu îl admiră pentru că a prezentat, „etapă cu etapă", „procesul genetic al psihicului românesc". Întîi, faza nediferențiată, cînd cadrul local domină individul, zugrăvind natura autohtonă. Apoi, omul elementar, abia desprins din peisaj, „țăranul milenar, sumbru, trist, chinuit de mizeria fizică, de teroarea superstiției". Mai pe urmă, primele zvîcniri ale personalității, războinicul, haiducul sau eroul de baladă. În sfîrșit, descendentul lui, „răpus de evenimente", transformat, după o dominație seculară străină și la capătul ei, sub efectul contactului brusc cu Occidentul (doctorie prea tare, care a omorît aproape bolnavul), în slujbașul amărît sau boierul abulic *(Perspective).*

Literatura *reprezentativă* preferată de Mihai Ralea e în ordine psihologică expresia umanității *normale.* Admirația lui pentru cultura franceză o explică prin faptul că ea aparține unui popor care, ca tipologie, „se apropie mai mult decît orice de *omul în genere,* abstract, de omul «în sine», de oricînd și de oriunde". Francezul „reprezintă omul mediu, rezumativ al tuturor tendințelor, al tuturor caracteristicilor". Însușirea aceasta o posedă la gradul maxim și literatura care îl exprimă mai bine. Lectura lui Anatole France, de pildă, îi dă criticului o rară încîntare, pentru că în autorul *Insulei Pinguinilor* descoperă „un produs al naturii normale, al evoluției obișnuite". „El — subliniază Mihai Ralea — nu s-a impus ca o curiozitate stranie, fiindcă geniul său a fost preparat de milenii civilizatorii, cu răbdare și susținere. Suflet rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oameni de a evada din ei, el e mai bogat prin această experiență decît geniile catastrofale, limitate într-o facultate obsedantă și unică." *(Interpretări.)* Lui Fromentin îi găsește același merit. În *Dominique,* „a reabilitat mediocritatea. A descris tipul distins, aproape eroic al mijlociei superioare, filozofia modestiei înțelepte, a arătat cîtă perfecție potolită poate fi închisă într-o medie omenească" *(Ibid.).* Criticul preferă și în alte literaturi psihologia umanității comune, normale, care are toată gama calităților și cusururilor speței și e tocmai prin aceasta reprezentativă. Omul lui Cehov

constituie întruchiparea abstracției matematice imaginate de statisticianul Quetelet, „l'homme moyen". Nu există în opera marelui scriitor rus „nimic colosal, romantic, extraordinar". Chiar cînd se întîmplă ceva excepțional, urmează apoi un corelat de banalitate care anihilează revoluția de o clipă. Totul se compensează, iar ceea ce domină e mijlociul. Învîrtit cu iuțeală, discul lui Newton dă o culoare albă. Notînd că Cehov are „perversitatea insignifienței", M. Ralea se întreabă „dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării ?" *(Valori)*. La Th. Hardy, prețuiește „sănătatea", „lipsa totală de egotism". „Autorul englez nu are strania ipohondrie a autoanaliștilor", el se proiectează în afară, posedă o doză nesecată de „altruism", poate percepe din această cauză nu numai oamenii, „cu infinitele lor diversități", dar și „animalele, insectele, natura, obiectele neînsuflețite" *(Interpretări)*. Opțiunea pentru tot ce e firesc, plenar, neunilateral și-o manifestă și în cîmpul artei. Vizitînd Spania, refuză să-l jertfească lui El Greco pe Velasquez, deși așa o cere de la Barrès „o modă recentă, nedreaptă, exclusivistă și sectară, ca toate modele".

Dincolo de asemenea gusturi net formulate, Mihai Ralea are și o largă comprehensiune pentru artiștii cu tendințe exact opuse preferințelor sale. Recunoaște astfel geniul lui Dostoievski, care a arătat că în realitate caracterul nostru nu e așa de unitar și de consolidat cum se crede, că ne stăpînesc adesea tendințe contradictorii, că determinismul sufletesc uman nu se dovedește mereu previzibil după faimoasa „qualité maîtresse" taine-iană. Există în noi — a demonstrat Bergson — și psihologia nouă —, „mai multă anarhie", „mai multă incoerență", „mai multă libertate de alegere". „Sufletul omenesc e imens, schimbător, enigmatic, și nimeni n-a adus o imagine a lui mai apropiată de această concepție ca Dostoievski." Chiar pe Balzac, criticul caută să-l apere de reproșul că ar fi avut o viziune „geometrică" a vieții ; prin anumite figuri secundare, indecise sau diabolice, el anunță personajele marelui romancier rus *(Interpretări)*.

Mihai Ralea nu rămîne insensibil nici la „mania de analiză" și „egotismul" romantic al lui Amiel. Către

sfîrşitul secolului, „alături de platitudinea realistă şi fotografică a unui Zola ori a fraţilor Goncourt", scriitorul genevez posedă „ceva original şi rar". Ralea apreciază facultatea lui Amiel de a exprima idei nebuloase germanice cu o precizie şi fineţe latine. Se arată dispus pînă şi să-l disculpe pentru abulia sa ; e îndoielnic — ne face să observăm printr-o subtilă disociaţie — că acţiunea merită întotdeauna mai multă stimă decît gîndul nerealizat, fiindcă prima presupune sforţarea, sacrificiul, eroismul sau martirajul, pe cînd ultimul, rămînînd virtual, ignoră riscul şi suferinţa. Fapta nu ne exprimă întotdeauna destul de intim, reflecţia are însă această calitate. În plus, „acţiunea lucrînd ca materia" e „limitată şi chinuită, nu «infinită» ca gîndirea" *(Ibid.)*.

Criticul nu-l refuză nici pe Barrès, „amestec dozat de metafizică nordică şi de ardoare meridională", în goană după „divers şi contradictoriu", aplicat să-şi îngrijească sufletul „ca pe o amantă", „cu misticism de călugăr şi rafinărie de sadic", lacom să cunoască şi să epuizeze toate ipostazele extreme ale existenţei omeneşti *(Perspective)*. Despre Proust, Mihai Ralea scrie unele dintre paginile sale cele mai inspirate. În opera romancierului francez, el admiră nu simpla aplicare a concepţiei lui Bergson despre viaţa sufletească, ci chiar folosirea „procedeelor" filozofului, manierei sale „de disecare şi de dialectică". Proust i se impune prin analiza interioară absolut nouă, nesilogistică, prin facultatea de a coborî adînc în inconştient, de a releva felul cum funcţionează efectiv memoria omenească şi cît datorează mişcarea psihicului nostru relativului, fortuitului, hazardului. „Dacă Bergson ar fi scris literatură — spune M. Ralea —, aşa ar fi scris-o". Proust îl încîntă de asemenea prin faptul că îndreaptă asupra lumii morale „ochiul cu faţete al furnicii", că supune detaliul la un înspăimîntător examen microscopic. Subtilitatea şi complexitatea devin în cazul lui calităţi. „Legea evoluţiei — spune criticul, citîndu-l pe Spencer — se înfăptuieşte prin transformarea veşnică a omogenului în eterogen" ; „complicaţia biruie în fiecare zi o porţiune de simplitate din univers". „Va trebui

să ne adaptăm la subtilitate, ca la o condiție naturală a existenței." (*Interpretări.*)

Atingem aici punctul unde două impulsuri contrarii par să-și dispute reacțiile criticului. Pe de o parte, el se simte îndemnat să aprecieze literatura cu o mare capacitate reprezentativă, tipologia morală normală, echilibrată, stilul cît mai simplu, aproape impersonal, pe de altă parte, îl surprindem gustînd opere concentrate asupra unor universuri foarte particulare și psihologii singulare, autori preocupați să dea expresiei o maximă individualizare. Ralea nu ascunde că-i place Valéry și Rilke, nu se sperie de Gide, nici de Cocteau, face parte dintre primii admiratori la noi ai lui Eugen Ionescu. Poezia nu e — recunoaște franc — „nici descripție, nici idei, nici oratorie, nici declamație", ci „ritm cu totul interior", „schemă dinamică, vibrație imponderabilă, de un desen general abia indicat, prealabil oricărei forme..." Înțelege că lirismul modern caută „o algebră" de imagini, intelectualizîndu-se și respingînd exprimarea directă a sentimentului. Receptivitatea critică a *Vieții românești* e lărgită astfel considerabil. Deschiderea aceasta curajoasă spre noutate o găsim justificată și teoretic. Spirit atent la deplasările istorice ale gustului și la semnificațiile lor filozofico-sociale, Ralea remarcă transformările adînci prin care trece sensibilitatea artistică europeană și caută, înțelegîndu-le, să le explice și să le justifice. Volumul *Între două lumi* nu e altceva decît o asemenea încercare. Studiile și eseurile, cuprinse în el, au o țintă comună, să surprindă „atmosfera ideologică a unui timp de tranziție, a unei epoci tulburi în plină devenire, cu directive șovăitoare ale unor tendințe care-și caută înfrigurate un criteriu". Apar astfel luminate înclinațiile spre tragic, spre mitic, spre colectivism, spre biologic. Prezența impulsurilor contrarii pe care le-am remarcat își are aceeași cauză. Arta nu mai caută atît *frumosul,* cît *specificul* sau *caracteristicul.* Preponderență capătă concepția fenomenalistă. „Orice existență puternică, orice realitate adîncă — nota Ralea din 1927 (*Interpretări*) — cuprinde într-însa și o valoare". Pe Ibrăileanu îl elogia pentru că a avut cu anticipație această intuiție a importanței crescînde dobîndite de „autenticitate" în receptarea modernă a artei. „Realitatea cînd e foarte rea-

litate, existența cînd e intensă devine merit." Tendința artei moderne de a încorpora tot mai mult în sfera ei *urîtul* constituie un demers revoluționar. Realitatea e *diversă,* și frumosul canonic, care reține numai *comunul, asemănătorul,* o sărăcește și o schematizează. În sensul acesta există o „ipocrizie a clasicismului" și un conservatorism al său funciar. Criticul ajunge la o concluzie paradoxală, care-i apare însă de o absolută evidență : „Orice operă de artă, în adevăr originală, nu e decît o pledoarie în favoarea încetățenirii urîtului" *(Între două lumi).* Sub aparentul spirit director al lui Mihai Ralea, descoperim astfel o mare mobilitate intelectuală, ostilă oricăror rigidități. Ea trădează aplecarea intimă a criticului spre eseistică. Într-adevăr, gustul libertății asociative, oroarea de construcția laborioasă și pedantă, plăcerea comentariului degajat făcut din puncte de vedere foarte variate și originale, frenezia ideistică, amatoria superioară, causeria erudită creează farmecul paginilor unui Mihai Ralea, „mic Fontenelle al nostru", cum îl califică G. Călinescu. Unghiurile neașteptate de abordare a autorilor luați în discuție sînt cele mai diverse și aparțin cînd sociologiei, cînd esteticii, cînd etnologiei, cînd psihologiei, cînd economiei politice, cînd filozofiei cunoașterii și cînd eticii. Critica, pe care Ibrăileanu o numea „completă", pentru că mergea la toate cauzele fenomenului literar, e chemată să acționeze într-o manieră „sui-generis", cu o cuceritoare dezordine și o capricioasă dialectică. Explicarea lui Rilke se face prin etiologia bolii de care poetul suferea (leucemie) și prin psihologia infantilă. Valéry ne e înfățișat ca reprezentant al aristocratismului, înclinat să-și caute expresia ideală în intelectualismul suprem, matematic. Opera poetului poate fi înțeleasă, totodată, raportînd-o la notele definitorii ale peisajului francez. Caracterizarea lui Proust prilejuiește o lungă incursiune în filozofia bergsoniană și o invocare a particularităților etnice iudaice. La Thomas Hardy ajungem prin Pierre Janet și teoria acestuia asupra oscilației energiei noastre psihice. Romanul *Venea o moară pe Siret* de Mihail Sadoveanu oferă un copios material pentru o comparație edificatoare între boierimea românească și aristocrația britanică.

În legătură cu Arghezi, sînt descrise efectele actelor de comprimare asupra naturilor vulcanice, formele indignării anarhismului intelectual, metafizic, mecanismele gîndirii magice. Literatura lui Ionel Teodoreanu îngăduie întinse consideraţii despre specificul sufletului moldovenesc şi despre felul cum se reflectă lumea în conştiinţa adolescentină. Glumind, G. Călinescu recunoştea în această plăcere a îndepărtării de la subiect prin nesfîrşite divagaţii viciul taifasului provincial. „Dacă intri pe uşă ceva mai tîrziu“ şi „nu prinzi axa discuţiei“, „auzi vorbindu-se despre asasinarea împărătesei Elisabeta, despre viaţa la mănăstire pe timpul lui Caserio şi nu bănuieşti că e vorba de Arghezi ; sau intri tocmai în toiul consideraţiilor asupra nobleţei engleze şi nu ştii că e vorba de Sadoveanu“.

Dreptul la alunecarea eseistică în critica literară Mihai Ralea l-a şi teoretizat cu o reprezentare surprinzător de modernă a actului exegetic. „Orice gînd şi orice expresie — scrie el — cuprinde un miez luminos şi o periferie nebuloasă, un «halo» difuz care o înconjoară ; orice gînd e o răscruce din care pleacă un drum ceva mai bătut şi multe altele neumblate.

Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puţin, o intenţie centrală şi o mulţime de sensuri inconştiente, de virtualităţi nepotenţate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbuşite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconştientul artistului, neprecizate şi pentru el. O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.“ *(Despre critica literară ; Perspective.)* Lectura completează textul, îi relevă înţelesuri neperceptibile imediat, intenţionalităţi ascunse. Criticul e un cititor înzestrat în special cu aceste calităţi. Înfăţişîndu-şi impresiile pe care i le stîrneşte opera contemplată prin prizme cît mai diferite, el îi relevă acesteia aspecte inedite şi-i cîştigă noi admiratori. Un text cu înţelesurile epuizate ar muri imediat. Activitatea de îmbogăţire a lui prin mereu alte perspective, care să ne dezvăluie sensuri latente, nebănuite, dimpotrivă, îi întreţine viaţa. „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.“ *(Ibid.)* Divagaţia, de o veritabilă forţă asociativă, în comentariul literaturii se vădeşte a fi, sub acest raport, nu numai îndreptăţită, dar chiar necesară.

Vocaţia adevărată de critic eseist a lui Ralea reiese din efectul ocolurilor la care reflecţiile sale ne invită. Îndepărtarea de text, mobilizarea altor discipline, verva asociativă nu rămîn niciodată gratuite. După lungile plimbări prin cîmpul sociologiei sau al psihologiei aplicate, observaţia la care criticul a vrut să ajungă se impune cu forţa evidenţei. Dacă Ralea a vorbit de asasinarea împărătesei Elisabeta sau a evocat viaţa monahală pe timpul lui Caserio e pentru a ne sugera foarte viu un anumit climat spiritual. În lumina lui, caracterizarea revoltei argheziene capătă o mare concreteţe. Răzvrătirea poetului e „funcţională", n-are un obiect precis, constituie o predispoziţie „în alb" pentru orice formă de negare a ordinei existente. Conjugată cu experienţa monahală, aceasta produce „greaţa grea, decisivă, metafizică, pentru animalul om", „radicala mizantropie pentru descompunerea putredă a maşinii omeneşti, de la scatologie la aspectul cadavrului şi la infecţia secreţiunilor". Criticul scoate în evidenţă aici accentul „purist", de spiritualism „profund ofensat". Paranteza deschisă în legătură cu mişcarea anarhistă europeană şi cu restricţiunile vieţii călugăreşti a ţintit să lumineze afirmaţia iniţială pe dezvoltarea căreia se clădeşte întreg comentariul. Arghezi e „o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare". De aici rezultă o teribilă comprimare interioară, iar consecinţele ei sînt izbucnirile explozive. Înţelegerea exactă a felului în care s-a creat şi funcţionează un astfel de mecanism sufletesc îngăduie şi explicarea dezolării argheziene. „Energia înăbuşită arde, usucă de dinăuntru. După ce a zvîrlit lava, vulcanul stins nu mai are decît cenuşă." (*Perspective*)

Speculaţia eseistică la Mihai Ralea se întoarce mereu către caracterizări pătrunzătoare şi exacte. Eşti surprins adesea constatînd, după trecerea timpului, cît de solide sînt observaţiile criticului. El remarcă înrudirea romanului *La Medeleni* cu *Le Grand Meaulnes* al lui Alain Fournier ; de asemenea, scoate în evidenţă originalitatea compoziţiei pe care a preferat-o Teodoreanu, fiindcă aminteşte prin neastîmpăr şi vibraţie însăşi manifestarea „elanului vital", ţîşnire de „pădure tropicală", vegetaţie luxuriantă „ieşită din orice" ; nu ignoră nici defectele cărţii, prea

încărcată, prea „literară", sugerînd stilul „rococo" *(Interpretări)*. La Paul Zarifopol subliniază aristocratismul intelectual, oroarea autorului de gustul comun, plăcerea lui de a supune unui „sîngeros masacru" valorile recunoscute, indignarea sa în fața sentimentalismului, vulgarității și nesincerității *(Ibid.)* Excursia în fiziologie practicată pentru a ni-l prezenta pe Rilke furnizează o excelentă caracterizare a acestui „palid, eterat și îngeresc trubadur". Rarefacția vitalității îi dă o altă cunoaștere, prin care surprinde necunoscutului „nevăzute raporturi". „E atîta imaterialitate, atîta puritate în poezia lui Rilke, că ea nu poate fi decît urmarea directă a unei naturi despămîntenite, ușurate de lestul trivial al trupului, de sanguinitatea violentă, de exuberanța indiscretă a vitalității organice. O altă dozare a sîngelui : o altă poezie." Și mai adîncă e apoi explicarea universului rilkean prin psihologia infantilă. Poetul, ca și copilul, „se joacă inocent". Amîndoi au reprezentări „animiste", simt nevoia „să adore". Copilul tip e „orfanul" și, asemeni lui, Rilke privește înfricoșat și dezarmat lumea. Forma vieții sale e „presentimentul", trăirea virtualităților „nepotențializate", a ipotezelor „fragile și timide", de năzuințí neîmplinite încă. Oprit într-o imaturitate genială, „Rilke a fost «Poetul», prin excelență, a fost numai poet, poetul-poet, dacă se poate zice" *(Interpretări)*.

Mihai Ralea are, ca și George Călinescu, facultatea de a-și fixa în formule frapante opiniile asupra unui autor. Aici se manifestă mai viu ca oriunde mobilitatea spirituală a comentatorului, sprinteneala cu care el se mișcă în domenii culturale extrem de variate, fără nici o inhibiție intelectuală. Rilke e „cîntărețul cu sînge alb". „Proust are subtilitatea iudaică, gustul talmudic de a despica firul în patru", el „iubește microscopul cu lumea lui de revelații. Să fie oare numai o simplă întîmplare că majoritatea ceasornicarilor sînt evrei ?" Romanele lui Hardy sînt „lunile fără grijă, de vacanță plină de soare ale literaturii". „Ideea de disponibilitate ia la Gide o semnificație geografică. Nici un francez cu oroarea caracteristică a rasei nu a iubit călătoria ca el, tocmai ca să nu se fixeze. Cum zise Francis Jammes : „Gide qui toujours flotte et

revient d'Italie". Tudor Arghezi face parte din „familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri și filtre..." „El e mai aproape de Doctorul Faust decît de Saint François d'Assisse." „În evul mediu, d. Tudor Arghezi ar fi fost ars de viu." „Elementele primare din Sadoveanu sînt : poezia mistică a naturii și spiritul pandur." Jules Renard a fost „un panteist al amănuntului", pe el îl chinuia să știe „ce e dincolo de lupă". Ibsen aduce în literatură o poezie „rece", „boreală", de aer tare. Dramaturgul nordic „a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată. Adunase atîta frig rasa omului acestuia, că i-ar fi trebuit nu Italia, ci Africa ecuatorială."

De multe ori, reflecțiile criticului, nervoase, scînteietoare, făcute cu concizie de moralist, devin adevărate aforisme. Cascada lor trece prin toate articolele lui Mihai Ralea, dar spumegă mai ales în volumul *Valori,* unde notația eseistică, scurtă, așternută pe hîrtie fără nici un plan preconceput, și stîrnită de cele mai diverse subiecte *(Estetica și calmul, Definiția omului inteligent, Imoralitatea recunoștinței, Intimitate și familiaritate, Elogiul banalității, Nebunia și teoria cunoașterii, Arta și jocul, Naționalitate și valoare* etc.) alcătuiește însăși substanța cărții. Chiar și o spicuire sumară demonstrează că gînditorul serios nu disprețuiește paradoxul și nici umorul : „O hartă e un motiv de deznădejde, ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă". „Tocmai fiindcă e mai greu să fii nepoliticos în viață și așa de ușor în literatură, arta e o cursă în care cad sistematic toate spiritele vulgare." Lectura lui Bergson dă panică, întocmai „ca dragostea unui bătrîn pentru o femeie tînără cu temperament". „Clasicismul e o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare. Dar după cum smochinul în țările reci nu face fructe, romanticii rămîn tineri și în adîncă bătrînețe." *(Valori)*

În „criticul eseist" se ascunde un cititor convins că literatura e incapabilă de a suplini vreodată experiența

nemijlocită. De aceea îi suspectează pe autorii cu ambiţii de mentori spirituali. În cărţi, el caută, orice s-ar spune, şi o plăcută trecere de timp. Stăruinţa prea îndelungată pe pagina scrisă îl plictiseşte şi se fereşte să devină un şoarece de bibliotecă. Prin urmare, alternează lecturile serioase cu altele pur şi simplu distractive. Mare amator de romane poliţiste, nu se sfieşte să-şi mărturisească simpatia pentru „literatura de senzaţie". Epigraful pus de Gide la sfîrşitul *Voiajului lui Urien* : „Ellis ! pardonnez ! J'ai menti. / Ce voyage n-est que mon rêve / nous ne sommes jamais sortis / de la chambre de nos pensées — / et nous avons passé la vie / sans la voir. Nous lisions..." — înţelege să-l evite. În ceea ce-l priveşte, călătoriile efective sînt pentru el tocmai remediul indicat împotriva intoxicaţiei livreşti. Notele de drum ale lui Mihai Ralea, *Memorial* (1930), *Nord-sud* (1945) şi *În extremul occident* (1955), transcriu în primul rînd plăcerea luării unui contact nemediat cu varietatea lumii. Satisfacţia intelectului e şi de a raporta mereu lecturile la imaginea vie a realităţii. Ca şi Kayserling, despre care vorbeşte în *Perspective*, se simte împins să facă observaţii asupra specificului locurilor şi popoarelor, fără însă nici o ambiţie clasificatoare filozofică. Fine şi pertinente, remarcile lui schiţează caracterizări rapide de o rară forţă sugestivă : „Marea aminteşte mătasea, pe care au descoperit-o chinezii şi japonezii, popor de navigatori." Catifeaua grea şi onctuoasă aparţine germanului nordic, „omul pădurii." Bosforul „nu e grandios, nu e sublim, nu e nici măcar frumos", e „feeric", dă senzaţia „fastului", „bogăţiei" şi „realizărilor imediate", care izvorăsc exclusiv din „fantezie". „Sînt împărăţiile din *O mie şi una de nopţi.* „Aici e domnia lui Ali Baba şi aici s-a plăsmuit într-o noapte dorinţa unui calif fantasc, adresată lămpii atotputernice a lui Aladin." Peisajul îi trădează vizitatorului secretul decadenţei turceşti. „Culoarea veşnic alta a mării, de la violet la rubin şi smarald, siluetele minaretelor, dulceaţa şi transparenţa aerului au moleşit acest aprig popor de militari. Fără farmecul divin al Constantinopolului, aceşti duri mongoli ai deşertului ar fi avut poate altă soartă." Pămîntul „Greciei eterne" i se înfăţişează călătorului venit dinspre mare într-o „baie de galbăn şi

albastru, violent luminată", „frumos și nenatural". Aici domină două-trei culori clare. „Conturele sînt desenate insistent. Nimic nu se amestecă, nu se confundă, nu se încurcă. Totul e luminat, dezvăluit, evident. Pretutindeni margini și hotare... Aici n-are ce căuta spiritul infinitului, al nedefinitului, al misterului. E leagănul rațiunii elene. Din acest peisaj a ieșit noțiunea ca o emanație naturală. Aceste trei culori dominante, împerecheate între ele, nu sugerează însăși schema silogismului? Limpezimea străvezie a mării albastre, în care se văd peștii înotînd printre vîscoasele meduze, puritatea apusului, galbenul omogen, net, al țărmului, ar putea inspira altceva decît concepte ori definiții? Logica aristotelică e produsul organic al acestor locuri. Iese din ele ca o semnificație simbolică. Silogismul e o metaforă geografică: combinația celor trei premise: marea, cerul și stînca."

Napoli se anunță prin muzica „trivială și plăcută". „Senzualitate, lene și bucurie." „Santa Lucia — notează Mihai Ralea — are toată murdăria și strălucirea sudului". Că se află în Franța, o simte „după stilul teraselor de cafenea, mai vii și mai curate, după demnitatea și discreția ceva mai mare a oamenilor, după o ceață ușoară a aerului și după acel unic și indescriptibil miros al orașelor franceze, făcut din tutun Maryland, benzină și brînză Camembert". Psihologia popoarelor o caută cu finețe de gustător și în vinurile naționale. „Toată firea francezului, strălucită, ușoară, grațioasă, se găsește în fluidul aproape imaterial al șampaniei. Și oare nu e cuprinsă firea spaniolă și fierbinte în vinul de Malaga ori Xeres? Să mai adăugăm să neamțul e perfect definit prin berea sa?"

Dar impresionantă în *Memorial* ne apare mai ales descrierea Spaniei. Între Merimée și Barrès, Ralea investighează misterul Peninsulei Iberice și-și rezumă constatările prin admirabile disociații. Două peisaje diferite — Andaluzia, „amorul și omorul pasional", „Carmenele, costumele colorate, dansurile năprasnice cu clopoței", „castagnetele", „șalurile galbene", pălăriile „sombrero" și Castilia „mistică și aridă", „ocean solid de piatră, cu talazuri de piscuri, fără pete de verdeață și fără turme", „dezolare completă a unui astru stins, atmosferă de prăpastie, de cavou, de noapte și de eternitate, mănăstiri și

cazarme". Sevilla, „oraş italian de bucurie şi plăcere", şi Toledo, „aspru şi fără putinţă de mîntuire", Barcelona, „surîzătoare şi inconştientă de veselie", pîndită din spate, din creierul munţilor, de „hieraticul şi înspăimîntătorul Monserrat". „Două tipuri de umanitate, Don Quijote, Filip al II-lea, Torquemada, Sfînta Tereza din Avila, Sancho Pancha, Don Juan şi Carmen. Două vocaţii principale, călugăria şi dragostea." Ralea fixează în notaţii memorabile aspectele izbitoare ale acestui dualism, schiţîndu-i ingenioase explicaţii : „femei, aquadore", vînd cu zece centime un pahar cu apă. „Setea e nevoia sufletească cea mai spaniolă. Setea de viaţă, de glorie, de Dumnezeu, de apă. Popor cu cerul gurii veşnic uscat, cu gîtlejul întins mereu către puţină umezeală." „Din desfrînate temperamente de războinici s-au confecţionat, sub sordide caguluri monahale, palide fantome de călugări. Din acest tragic dualism a rezultat cel mai teribil fenomen de freudism colectiv." Călătorul, cum subliniază G. Călinescu, are facultatea de a surprinde fulgerător fizionomia morală a unui loc. De aici rezultă puternice tablouri expresive : „Escorialul nu e o construcţie, ci un munte, prăvălit din Sierra Guadarama, care conspiră ameninţător la o sută de metri, bloc de piatră tăiat simetric ca un cub şi în care s-au scobit o mie de ferestre". „Agăţată pe o coastă de prăpastie, prăvălită, gata să cadă în întunericul abisului, înfundată la spate de un defileu strîmt cu maluri înfricoşătoare, apăsată din toate părţile de stînci şi de înălţimi care acopăr centrul, Monserrat, cu cei ai săi opt sute de călugări, dispreţuieşte să se măsoare cu altceva decît cu eternitatea." Calităţi similare descoperim în impresiile din Egipt, Olanda şi Anglia, publicate sub titlul *Nord-sud*. Amuză aici şi reacţiile moldoveanului cu tabieturi, silit să înfrunte climatul tropical sau răceala Nordului. La Cairo, are noaptea coşmaruri : „sicrie, sarcofagii, capele mortuare, piramide de toate formele şi de toate mărimile pentru adăpostit schelete". În drum spre Luxor, geamul compartimentului nu se închide şi o furtună umple vagonul cu nisip. Conductorul nu poate fi mişcat, fiindcă îşi face rugăciunea, bătînd mătănii pe culoar. O vizită la Chartum devine o adevărată catastrofă : „lepră, scorpioni, febră tifoidă, şerpi, conjunctivită. Bilanţul unei excursii de agre-

ment.“ La Herwich, „în toată gara nu se aude o vorbă ; răsună numai pe asfalt paşi domoli. Fiecare se aşază la locul lui ca o jucărie mecanică al cărei resort îi predestinează două, trei mişcări precise... În faţa mea, o fată a surîs parcă. Cinci perechi de ochi miraţi şi severi au privit-o. Scandalul e sancţionat. Fata şi-a plecat privirea în jos, ruşinată, umilită, pocăită. Pînă la Londra nu se mai poate spera vreo recidivă. Sîntem în împărăţia tăcerii. Parcă a murit ceva şi oamenii se reculeg. Sau parcă aşteaptă în concentrare o catastrofă. Trenul, taciturn, fuge straniu în noapte, purtînd cu el un ospiciu de surdo-muţi.“

În notele de călătorie, mobilitatea spiritului lui Mihai Ralea îşi găseşte o fericită excitaţie. „A pleca — scrie el — de cele mai multe ori înseamnă a reînvia... Rupînd automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămînă masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Sclerozarea spirituală suferă o amînare, un armistiţiu.“ *(Valori)* Pe Mihai Ralea, congestia cerebrală, care i-a adus peste cîteva ore, la 17 martie 1964, moartea, l-a surprins în tren, călătorind spre Berlin.

Coleg de liceu şi universitate, iar apoi cumnat cu Mihai Ralea, **D. I. Suchianu,** n. 1895, a militat pentru aceleaşi credinţe ca el, la *Viaţa românească* şi *Adevărul literar şi artistic,* unde a scris mai des. Avînd o formaţie intelectuală asemănătoare, pricepîndu-se în economie politică, ştiinţe juridice, sociologie, psihologie, filozofie şi estetică, face din articolele pe marginea cărţilor şi din cronicile sale cinematografice nişte „causerii“ inteligente, care cutreieră fără să obosească teritoriile tuturor disciplinelor. Procedeul eseistului, în volumul *Aspecte literare* (1928), este de a fixa autorii sau operele printr-o mică dizertaţie asupra unei idei. Giraudoux s-ar lămuri astfel prin „estetica adolescenţei“, deoarece dilată ca tinerii evenimentele şi simţimintele, ducînd la „limita matematică“ asociaţiile în legătură cu orice lucru spus. Dacă un personaj doarme, romancierul ţine să stabilească relaţii cauzale şi simbolice între acest fapt şi toate lucrurile de pe pămînt ; „somnul devine *instituţie.*“ Ni se vorbeşte de un

„serviciu" al lui, cu „reguli, rituri și funcționari" *(Englantine și estetica adolescenței).*

Contesa de Ségur este un „Anatole France al copiilor". Ea a izbutit, prima, să-i pună pe picior de egalitate cu tot restul genului uman, favorizînd gustul nostru pentru migrarea în alte vîrste, ca părintele lui Jacques Tournebroche *(Anatole France al copiilor).* Tot așa, psihologia „oamenilor de treabă" dă sensul operei „pictorului" lor, Brătescu-Voinești, după cum „poezia fericirii" îl explică pe Ion Pillat.

Originală și puțin năstrușnică, dar inteligentă și oricum originală, e concepția „pozitivistă" a eseistului despre practica propriu-zisă a criticii literare. Autentica „obiectivitate" ar putea fi atinsă aici prin stabilirea cantității de *noutate* pe care o aduce un scriitor. Ea, crede D. I. Suchianu, e înregistrabilă cu rigoarea variațiunii „stării higrometrice sau termice". Ar dispare astfel din critică subiectivismul, înlăturîndu-se „a priori" atît „lauda", cît și „dezaprobarea" (*Despre recenzii*). O metodă sigură spre a ajunge la măsurători „tot atît de precise cît și cotele valorilor de bursă" e „a *dovedi* cu fapte aproape materiale" valoarea unui roman, enumerînd „ideile, cugetările, noutățile, adevărurile pe care le conține" *(Marta Bibescu).* Criticul bun — și exemplul l-ar constitui, după D. I. Suchianu, G. Ibrăileanu — se mulțumește să fie simplu „consumator de frumusețe", nu „producător". Aceasta îi permite să aibă o largă „comprehensiune" a tuturor aspectelor vieții și să evite „unilateralitatea" creatorilor. „Dl. G. Ibrăileanu (...) nici nu încearcă a străluci el însuși și nici a lăuda pur și simplu pe scriitor. D-sa *explică* și atîta tot." *(Consumatorul de cultură.)*

Convingerea raționalistă a eseistului, adînc înrădăcinată, este că „misterul" farmecului artistic poate fi lămurit pînă la capăt prin mecanisme socio-psihologice. De aci, nenumăratele mici teorii, în maniera lui Ibrăileanu, chemate să dezvăluie „secretul" unor reușite literare. Nu puține sînt sclipitoare, chiar dacă li se pot opune și exemple în stare să le răstoarne : contemplatorul unor caractere ca al Cordeliei sau regelui Lear „rămîne înmărmurit de simplul fapt că asemenea exemple de umanitate există. În lumea valorilor, ceea ce le face pe acestea să

crească în intensitate este, între altele, *raritatea*. Este deci suficient ca Binele să fie o anomalie şi *Răul* realitatea cea normală şi curentă, pentru ca Binele să capete o valoare de raritate, care nu poate să nu-i confere şi o calitate estetică supremă." *(King Lear.)* „Deosebirea între parnasieni şi simbolişti este de natură, ca să zicem aşa, socială : ambii caută simboluri noi. Decît parnasienii se adresează în străinătate şi în trecut. Simboliştii inventariază prezentul şi scrutează viitorul. Ei *aleg* ca simboluri acele semne exterioare în care *se pare* că se va întruchipa *în curînd* sensibilitatea contemporană. Simboliştii şi parnasienii aleg simboluri. Dar cei dintîi pariază, pe cînd ceilalţi merg la sigur. Verhaeren, de pildă, riscă totul cînd îndrăzneşte a-şi zvîrli arta sa întreagă peste oraşele tentaculare, sau Francis Jammes peste un bou care mugeşte în ogradă. Lecomte de Lisle nu riscă aproape nimic, sau în orice caz, cu totul altceva atunci cînd îşi instalează sensibilitatea în acele confortabile fotolii care sînt religiile, moravurile, datinele şi miturile pe care, veacuri de-a rîndul, le-au crezut şi practicat seminţiile întregului glob pămîntesc. Acum pricepem exotismul. El se poate defini : un *simbol comod." (Exotismul în literatură.)*

Referinţele eseistului ne trimit îndeosebi la autori moderni. Suchianu împărtăşeşte multe din gusturile epocii, şi scriitorii frecventaţi de el sînt gloriile deceniului 1920—1930, Paul Morand, Giraudoux, Cocteau, Marta Bibescu, Duhamel, Pierre Mac Orlan, Maurice Bedel şi André Maurois (victima lui Zarifopol). Nu rămîne însă cantonat doar în domeniul francez. O curiozitate mereu vie pentru tot ce are ecou european îl îndreaptă şi către Maximilian Horden şi Karl Kraus, H. G. Wells sau Aldous Huxley, despre care dizertează cu o perfectă competenţă. Se entuziasmează citind *Foamea* de Knut Hamsun şi o trece în rîndul „cărţilor extraordinare". De aceeaşi valoare, ieşită din comun, socoteşte însă că e şi romanul lui Jack London *Vagabond printre stele* şi se dă în vînt, ca Ibrăileanu, după Johann Bojer. Caută, cum am văzut, „noutăţile", dar păstrează sentimente de respect autorilor consacraţi, chiar dacă sînt mai vechi. Execuţia la care Léon Daudet supune „stupidul secol al XIX-lea" îl indignează : „un barbar, rătăcit în ţara celei mai frumoase civilizaţii, vine şi loveşte

cu o bîtă de agent electoral cele mai impunătoare statui ale gîndirii franceze" (*Delirul impietății sau Literatura d-lui Daudet*).

Autorii români contemporani pe care îi prețuiește aparțin în majoritate zdrobitoare cercului *Vieții românești* : Brătescu-Voinești, C. Stere, Sadoveanu, Ibrăileanu, Zarifopol, Topîrceanu, Ralea, Ionel și Al.O. Teodoreanu ; în afara lor, se bucură de simpatie T. Arghezi și Ion Pillat.

D. I. Suchianu are însă meritul de a se fi entuziasmat printre primii și la apariția romanului *Enigma Otiliei*, salutat în *Le Moment* ca o carte excepțională. De asemeni, descoperă un poet de răsunet mondial în Geo Bogza (*Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte, V.r.*, nr. XXXVII, nr. 11—12, 1945).

În volumele *Puncte de vedere* (1930) și *Amica mea Europa* (1938), libertatea comentariului sporește simțitor, eseistul dispensîndu-se de a-și mai lua acum ca pretext al divagațiilor o carte și dizertînd „à batons rompus", pur și simplu, pe tema „tinereții", „prostiei", „pozitivismului român", „sepulcrologiei", „crizei teatrului" ori „amorului în societate".

Uimitoare e temeinicia cunoștințelor lui D. I. Suchianu în disciplinele cele mai variate, la care apelează, fără umbră de diletantism, ci ca un adevărat și serios specialist. Îl putem urma siguri că nu va cădea niciodată în amatorism, tratînd chestiuni economico-politice, mecanisme complicate psihologice, litigii juridice, subtilități estetice, teorii noi biologice, sociologice sau antropologice, subiecte literare, artistice sau cinematografice.

Aflăm astfel cu ce a făcut „doctrina franceză" prin Emile Allais să progreseze tehnica sky-ului ; sîntem introduși în „controverse recente asupra pluralității lumilor locuite" ; ni se arată că moartea, ca și viața, e o „devenire" ; primim o excelentă explicație psiho-sociologică privitoare la „voga biografiilor romanțate" ; ni se semnalează cîteva semnificative „schimbări de mentalități în Europa contemporană".

O inteligență ascuțită, în stare să facă distincții foarte subtile, deține și aici vioara întîi. Eseistul nu umblă după „puncte de vedere" paradoxale, dar, disociind și precizînd cu o mare finețe ideile, el ajunge să imprime natura evi-

denței unor afirmații la început de-a dreptul șocante : „Prostul gust e sluga credincioasă a celui bun. Rastacuerii de toate treptele, care consimt acum să se umple de grotesc în numele Artei, sînt pionierii adevărați, sînt «baterii de sacrificiu» care plătesc cu propria lor dezonoare estetică putința pentru generațiile viitoare de a atinge bunul-gust direct, sigur, imediat..." *(Considerațiuni asupra prostului-gust.)* „Două estetici sînt în luptă. Estetica proprietarului (kitsch — n.n.) și estetica parvenitului (modernistă — n.n.). Dacă le-am lăsa singure, ar face rău artei. Căci una caută s-o imbecilizeze, alta caută s-o înnebunească. Împreunate însă, își neutraliezează efectul toxic. Estetica proprietarului e prea ospitalieră : primește tot ce cumpără. Estetica rastacueră e prea puțin primitoare : din antagonismul lor, un fel de echilibru rezultă, în așteptarea unor vremi mai bune pentru artă." *(Ibid.)* Expresia desăvîrșită a acestui tip de eseistică e *Disertația asupra prostiei,* text care l-a încîntat pe Paul Zarifopol, cum puteam să ne așteptăm.

D.I. Suchianu demonstrează cu brio lucruri absolut surprinzătoare. Întîi, că prostia e „imorală", deoarece ne păcălește, debutînd prin iluzia unei judecăți onorabile. Apoi că este „victoria lozincilor gregare asupra gîndirii proprii". În sfîrșit, prostia posedă prin „faza circulară", adică repețirea afirmațiilor, o putere extraordinară de a obosi orice argumentație logică și constituie astfel secretul ascensiunii sociale a numeroși indivizi.

Teoriile eseistului, chiar cînd sînt lansate pe ton de badinaj, fără mari pretenții, au aproape totdeauna o surprinzătoare profunzime. Literatura îmblînzește moravurile, dar nu „moralizînd, cum continuă să creadă unii, ci „perfecționînd biologicul". Cititorul intră în pielea personajului de roman și cunoaște astfel alte mentalități umane, ceea ce-l face mai tolerant cu restul oamenilor, condiție a traiului civilizat. Succesul biografiilor romanțate a fost întrevăzut profetic de Eminescu în *Scrisoarea I.* „E vorba de voluptatea omului mediu de a se răzbuna pe omul mare, coborîndu-l la nivelul lui (...). Se va aștepta cu bravură pînă ce marele-om moare. Și atunci : se va fabrica o biografie postumă, în care el este, ca să zicem așa, umanizat din nou. I se dau în vileag toate acele neimportante lucruri prin care el nu se mai deosebește de alții. Ni se

spune, de pildă, că adora portocalele. «Ce curios, exclamă atunci cititorul. Exact ca mine !» ; sau «Vezi.. mie, nu...» Și la fiecare pas paralele răsar între celebrul defunct și fericitul supraviețuitor." *(Voga biografiilor romanțate. Amica mea Europa.)*

Mai cu seamă în cronicile cinematografice pline de vervă ale lui D. I. Suchianu întîlnim nenumărate asemenea remarci care, pe marginea filmelor, stabilesc solide adevăruri estetice, psihologice și sociale inedite : spre a dovedi talentul de a se mișca al actriței Ginger Rogers, arată cum ea realizează lucrul uimitor, anunțat de șlagărul comediei muzicale : „Have you ever seen a dream walking?", „văzut-ați vreodată un vis umblînd ?" Iată ilustrată cu umor noțiunea de idealism pe ecran : „Adeseori cinematograful ne descrie un fenomen foarte interesant pentru specia americană în genere și pentru genul uman în specie. De pildă : două bande de gangsteri, plus poliția pornesc la luptă. Fiecare taraf de tîlhari își are chirurgul său curant. Îl vedem pe acesta din urmă operînd și cugetînd și tot zicînd : «L-am salvat ; dar ce folos ; peste cîteva zile îmi va veni găurit din nou» Ceea ce se și întîmplă, în timp ce un alt cetățean — bandit rival sau polițist — sosește la rîndu-i ciuruit de gloanțe, grație revolverului celui însănătoșit, în actul întîi. Prilej pentru medici de reflecțiuni amare, dar și de bună clientelă." Atracția regizorilor pentru „filmele cu război" o lămurește pornind de la André Gide, care spunea că „legea rentei a economistului Ricardo se poate aplica și în domeniul artei". „Există subiecte mai fertile și altele mai sărace. Poetul, romancierul începe prin a dezlănțui temele naturalmente fecunde. Și numai după ce ele săcătuiesc, printr-o excesivă cultivare, se trece la subiecte mai speciale..."

Inteligența, gata să furnizeze mereu strălucite demonstrații raționale, cîteodată îi joacă și renghiuri lui D. I. Suchianu. Astfel îl împinge să arate, negru pe alb, în 1930, de ce „prin filmul vorbitor (...) nu se va putea niciodată face adevărată artă" ; „glasul actorului de film vorbitor — aflăm în continuare — este de la început pînă la sfîrșit un lătrat cu desăvîrșire neuman și nu vedem cum s-ar putea ameliora vreodată". În plus, „cuvîntul e adeseori dușmanul artei, pentru că orice vorbă astupă orizonturile gîndirii

noastre profunde. Bergson a arătat în toate lucrările sale păcatul originar al oricărei cugetări prin mijloace verbale." Peste 30 de pagini adună mereu alte argumente zdrobitoare împotriva cinematografului vorbitor (*Superioritatea artei mute*). Ele nu l-au împiedicat să ajungă, însă, la înflorirea de astăzi. Mai mult, răzbunarea lui a fost să facă din D. I. Suchianu întemeietorul criticii noastre cinematografice, descoperitorul și analistul celor 38 de funcții ale cuvîntului în film (*Cinematograful, acest necunoscut,* 1973).

O mare parte a producției eseistice, mai ales cea aparținînd „tinerei generații", a avut însă un caracter filozofic, tangent cu literatura doar prin frenezia „trăirii" ideilor și talentul pus în formularea lor disperată, dramatică sau euforică de un Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Vasile Băncilă, Sorin Pavel, sau C. Noica (v. vol. I, pag. 104—113). Pe tărîmul criticii, întîlnim o descendență similară, asigurată de Mircea Eliade (v. vol. I, pag. 104—113), Mihail Sebastian (v. vol. III, p. 91—113), Dan Botta (vezi vol. II, p. 483—487) ș.a.

O adevărată mișcare acrobatică între aceste două linii, fundamental opuse, a izbutit să execute **Petre Pandrea** (1904—1968), admirator al lui Pârvan, care se mîndrea a fi aplicat în scrierile sale juridico-sociologice și eseisticoliterare metoda materialist-istorică. Salturile ideologice zăpăcitoare îi caracterizează activitatea. Sub numele de Petre Marcu Balș, este unul din cei trei tineri care publică, în *Gîndirea, Manifestul Crinului Alb* (1928), chemare la îmbrățișarea vitalismului frenetic și misticii naționale mesianice. Tot aici, semnează lungi studii despre filozofia statului, înțesate cu atacuri violente împotriva liniei „raționaliste", „criticiste", „sceptice", „dizolvante" din cultura noastră : Maiorescu, Caragiale, Zarifopol, Ralea, Suchianu etc.

În universitățile nemțești, unde pleacă să-și completeze studiile, descoperă dialectica hegeliană ; ca urmare, trece brusc la „stînga" și, întors acasă, împreună cu două lucrări de specialitate : *Psihanaliza juridică* (1932) și *Beiträge zur Montesquieus deutschen Rechtsquellen* (1932), tipărește volumul *Germania hitleristă* (1933), o analiză

radicală şi clarvăzătoare a structurii regimului naţional-socialist, abia constituit.

În „predoslovia" cărţii, autorul îşi exprima temerea că, datorită sincerităţii crude şi atitudinii nedogmatice, nu va place nimănui. *Germania hitleristă* a avut însă un mare răsunet şi a făcut epocă. Puţine scrieri la noi, în acei ani, au reuşit să dezvăluie cu atîta putere de convingere complotul forţelor reacţionare care au creat al treilea Reich şi natura lui adevărată. Sub forma constatărilor imediate, de multe ori reportericeşti, Petre Pandrea face, nu o dată, observaţii de uluitoare pătrundere sociologică. Arată astfel, ceea ce va demonstra mai tîrziu Gyorg Lukács, că secretul succesului propagandei naziste a fost o aplicare a tehnicilor răspîndirii produselor marelui capital monopolist (reclama deşănţată americană) în domeniul politicii ; ilustrează admirabil cum Hitler şi-a găsit o aliată în mica burghezie ; surprinde obtuzimile ideologice cu efecte nefaste din rîndurile partidelor muncitoreşti germane. Natura gangsterească a regimului e sugerată prin galeria de portrete a conducătorilor săi, cu note inteligente puse pe originea, biografia şi caracterul personajelor : artistul ratat, „histrionul" din Hitler, oratorul autodidact care nu ezită „să calce voiniceşte în străchini", are curajul „afirmaţiei apodictice" şi amestecă brutal, fără sfieli cărturăreşti, „banalitatea cu savantlîcul" ; capacitatea lui Alfred Rosenberg de a flata prin mitul superiorităţii nordice pe „micul măcelar blond şi burtos" ; „haimanaua intelectuală" care nu se sperie de nimic şi alcătuieşte fiinţa lui Joseph Goebbels : „Cîţiva stropi de cerneală literară fac suportabile o «voinţă de putere» şi o ambiţie de o ferocitate fără seamăn" ; „Bestialitatea ridicată la rangul de acţiune politică" în fiinţa fizică şi aţîţările huliganice ale lui Hermann Göring ; junkerul şi iezuitul catolic din Franz von Papen ; Moeller van der Bruck, „panajul ideologic" pentru o bandă de aventurieri etc. Petre Pandrea — situat acum pe poziţii radicale — e nelipsit din paginile publicaţiilor democratice: *Viitorul social, Stînga, Cuvîntul liber, Bluze albastre, Veac nou, Adevărul, Adevărul literar şi artistic, Azi,* în care semnează articole curajoase antifasciste, cu pronunţate simpatii comuniste. Îşi reia însă multe idei profesate mai înainte în *Filozofia politico-juridică a lui Bărnuţiu* (1935).

De asemenea, admirația pentru unii gînditori abisali revine în *Criminologia dialectică* (1945). Petre Pandrea nu-l reneagă total pe Petre Marcu Balş. O dovedesc, parțial, scrierile lui eseistice propriu-zise : *Pomul vieții — jurnal intim 1944,* tipărit în 1946 ; *Portrete și controverse,* I (1945) ; II (1946), şi *Brâncuşi ; Amintiri și exegeze* (1962). Aici găsim, incontestabil, un spirit cîştigat de concepția materialist-istorică şi susținător al superiorității orînduirii socialiste.

Dar interpretînd sociologic, chiar „à outrance", problemele culturale româneşti şi europene, nu încetează a-şi declara apartenența la „splendida generație literară şi politică, dintre 1924 şi 1944", „însetată de neant". În *Portrete şi controverse* (II), reproduce cu corectări neesențiale articolele pe care le publicase prin anii cînd era colaboratorul *Gîndirii.* Eseistul declară că dorința sa „cea mai intimă" este să ajungă „țăran într-un colhoz pe Bărăgan". Pînă atunci, însă, se mulțumeşte să dea sfaturi cu privire la felul cum trebuie tratați „servitorii" pentru ca să-şi vadă de treabă ; ignoră comportarea slugilor anglo-saxone, din care nu a avut, dar speră să-şi aducă, după război, un şofer de origine britanică, „dacă vrea Dumnezeu !" Căutînd înțelepciunea, ar dori să afle „cum se numeşte Buda în Europa" ? „Mi se pare că Schopenhauer — îşi spune. Uneori (cu fanfare), Stirner. Alteori, Kropotkin. În tactica şi arta politică, în exemplul cotidian : Lenin." Către el se îndreaptă, fireşte, dar păşind sub platanii lui Platon, din grădina Akademos, la subțioară cu Lao-Tse („într-o minunată traducere germană").

Pe Vladimir Streinu avea să-l enerveze atîta dezordine intelectuală şi să identifice, prelungindu-se în ea, o „beție de cultură" juvenilă. Cu deosebire, nematurii „trăiesc pentru şi dintr-un fel de dampf al spiritului în care înțelepții Orientului, filozofia Elladei şi cugetătorii Apusului, oamenii de ştiință şi oamenii de litere, de la cei mai vechi pînă la recentissimi, aleargă unii după alții (...), ținîndu-şi fiecare numele în mîini" *(Un „Fiu al Soarelui". Pagini de critică literară,* II).

Dar tocmai fervorile de discipol simultan şi etern a nenumărați magiştri certați între ei creează farmecul personalității lui Petre Pandrea şi conferă o notă foarte ori-

ginală eseisticii sale. În plus, nici aprinderile mentale pe care le trăieşte el concomitent nu sînt chiar atît de întîmplătoare, cum ar lăsa să se creadă afirmaţiile făcute de Vladimir Streinu. O constantă ideologică stăruie îndărătul lor : e anarhismul spontan ţărănesc, care-şi găseşte tot soiul de confirmări în nihilismul intelectual, „der Geistwissenschaftliche Nihilismus“, cum îl numea Nietzsche. Termenul, extins mult peste sensul lui propriu, revine mereu sub pana eseistului : Brâncuşi este, pentru el, un „anarhist superior“, „desţăratul“ oltean caracteristic, cu o psihologie de „Heimatlos“, „neîncadrabil la Paris“. În gîndirea şi arta ultimelor decenii, Tolstoi, aristocratul, încălţat cu ciubotele grele ale mujicului, a ilustrat „un caz tipic de anarhism“. „Plăcerea este un lucru admirabil, pe care societatea nu te lasă să-l realizezi. De aceea — scrie Pandrea —, eu sînt, am fost şi voi fi un anarhist sui-generis, în sensul anti-sociabilităţii mic-burgheze şi al repudierii moftologiilor teoretice «noui», «biurocratice»“. La el, spiritul refractar se manifestă „ţărăneşte“, prin nostalgia intelectuală a organicităţii, elementarismului natural şi exigenţei solitare, libere, nesupuse convenţiilor. Şi comunismul, Pandrea are tendinţa să-l vadă oarecum astfel, ca pe o regenerare a omenirii, care izbuteşte să-şi descătuşeze, prin înlăturarea moralei filistine burgheze, izvoarele de energie vitală originară. De aceea, eseistul poate să-şi facă magiştri din Stirner şi Pârvan, Taine, Marx şi Nietzsche, Platon şi Kretchmer, Lenin şi Lao-Tse, fără nici o senzaţie de contrarietate. E şi cauza pentru care Pandrea trece cu atîta uşurinţă la generalizări imprevizibile, pline adesea de un umor negru. Gorki istoriseşte reacţia surprinzătoare a ţăranilor, aduşi să viziteze o expoziţie antireligioasă. Cîţiva îl înconjurară şi-i spuseră, după ce priviseră amuzaţi mecanismul icoanelor plîngătoare : „Foarte bine că aţi dat pe faţă coţcăriile pungaşilor ăstora de popi. Acum rămîne să arătaţi lumii şi şarlataniile cu care se ocupă banditii ăia de doctori şi ingineri, ca să le facem la toţi felul !“

În eseistica lui Petre Pandrea, un spirit înrudit trage concluzii asemănătoare pe planul ideilor generale, din felul sui-generis cum înţelege să aplice sociologia şi antropologia „ştiinţifică“ : „Capitalismul modern a pretins scriitorului să devină fabrică, să lucreze în serie, să-şi

instaleze o uzină de lucru, să devină o «firmă» serioasă pentru a fi tratat ca producător adevărat“... „Balzac este prima fabrică literară completă“... „Romanul-fluviu contemporan este o manufactură lucrată după metodele tayloriste cele mai recente.“ (*Portrete și controverse*, I.) „Musset a spus în *Les Confessions* că după epopeea napoleoniană singura epopee pe care a mai putut-o trăi tineretul francez a fost epopeea bordelului. După Revoluția rusă din 1905, înfrîntă, ca o urmare a deznădejdei sociale generalizate, a urmat literatura de bordel a lui Arțibașev et Comp. După înfrîngerea din 1919, Germania a dat la iveală o literatură pătată de scatologie, preocupări libidinoase și cu atmosferă de bordel, sub pretextul libertății.(...) La sfîrșitul acestei conflagrații mondiale se poate prevedea cu precizie matematică apariția unei literaturi de bordel... (*Pomul vieții.*) „Popoarele thalasice... au avut și au o virulență explicabilă în istorie, fiindcă nu sînt legate de pămînt, ci de apele care nu se mai termină : popoarele italice, evreii, grecii, armenii, portughezii și spaniolii, olandezii, iar în ultimele secole de dominație a lumii, englezii. Popoarele autothalasice se strecoară insidios ca apele și volatil ca aburul lor.(...) Popoarele autothalasice nu sînt, nu pot fi iubite de popoarele autohtone. Relațiile lor sînt pur comerciale, fiindcă autothalasicii ajung caste comerciale închise, disprețuind pe agrari, care recurg la bîtă.“ (*Ibid.*)

În materie eseistică, Pandrea posedă și o apucătură țărănească tipică, de „a o lua prin popușoi“, urmărindu-și cîteva idei obsesive. Fie că pornește de la Tolstoi sau C. Stere, de la Brâncuși, Nae Ionescu, sau de la Cezar Petrescu, tot la ele ajunge. Caii lui de bătaie principali sînt : teoria statului, oltenismul și... neantul.

Stupefiante, contradictorii, clădite pe logica unui Dănilă Prepeleac trecut prin universități, reflecțiile sale nu rămîn niciodată neinteresante și scot la iveală adesea, cu verva formulării aforistice, o fărîmă scînteietoare de adevăr : „Banditul, aristocratul, jucătorul de cărți, kantianismul și formalismul. (...) Roma veche și Londra nouă exploatatoare, negustorul cu frica și nevoia de a fi păzit — iată statul juridic“ (*Portrete și controverse*, II). „Cobilița oltenească a fost o virulentă armă de-a lungul istoriei politice a poporului român. Cînd în statul ilfovean se

petrec neomenii, obrăznicii şi prostii grave, care încurcă viaţa însăşi a naţiunii, oltenii pornesc cu cobiliţele pentru a face ordine, trăznindu-i pe ilfoveni în cap cu instrumentul mercantil transformat în armă de luptă politică. Aşa s-a întîmplat cu Mihai Viteazul, cu Tudor Vladimirescu, cu inteligenta «conversiune» a lui C. Argetoianu." *(Pomul vieţii)*; „Tipul oltean pendulează sufleteşte între tipul pur speculativ şi tipul pur speculant. Între omul cu cobiliţa pe umăr şi omul cu pasărea măiastră a lui Brâncuşi ascunsă în colţul albastru al sufletului" *(Portrete şi controverse,* I) ; „Impresia mea este că migraţiunea este în legătură cu pasărea măiastră, adică cu problema centrală metafizică a Olteniei, cu dorinţa de perfecţiune şi de ideal" *(Portrete şi controverse,* I). „Definiţia Neantului : Într-o noapte de criză cumplită şi febrilă am găsit o definiţie provizorie : pasiunea neantului este pasiunea perfecţiunii" *(Pomul vieţii).*

Am greşi însă grav nevăzînd şi cîte reflecţii profunde, absolut noi şi de o tulburătoare concreteţe a adevărurilor „trăite" şi „pipăite" aduce această abordare pieptişă a nenumărate probleme socio-culturale foarte complexe, cu o mare îndrăzneală asociativă şi fără paralizii dogmatice sau supraprecauţii intelectualiste, în chiar ordinea gîndirii materialist-dialectice. De Walter Benjamin *(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* îl apropia, surprinzător, o mică teorie a *portretului.* Acesta a fost la baza artei Renaşterii. În portret se concentrează caracterologie şi psihologie. Iconografia medievală s-a deosebit de el prin „stilizarea de extazuri şi ideaţiuni religioase". „Fascismul a vrut să scoată la iveală portretul şi iconografia, dar, în mod firesc, n-a fost vorba nici de contemplaţia rece, pătrunzătoare şi aproape ştiinţifică a portretiştilor Renaşterii şi nici de stilizarea lipsită de carnalitate, transfigurată de suferinţa metafizică a iconografiei bizantine sau de portretistica lui Grünewald ori Albrecht Dürer.

În loc de portret şi icoană, fascismul a multiplicat fotografia. [...] Hitler s-a ocupat intens şi exclusiv cu recrutarea unui corp de specialişti în fotografie pentru a «salva» pe această cale amintirea capodoperilor artei plastice şi arhitectonice germane.

A pierdut luni întregi în experienţe de fotografiere a umbrelor pe anotimpuri şi pe ceasurile zilei. Natura histrionică şi neroniană a acestui artist ratat a ieşit la iveală într-o sinistră splendoare. În loc să plece cu un ceas mai devreme pentru a salva capodoperile de care se interesa în toiul dezastrelor militare, se mulţumea să fotografieze febril." *(Predoslovie. Portrete şi controverse,* I.)

Deschisă spre o înţelegere superioară, modernă, a unor tendinţe culturale diferite, dar adeseori confundate greşit la noi, se dovedeşte distincţia inedită, operată între „dezrădăcinare" şi „deştărare". „Întîia este sintetizată psihologic şi stilistic în lumea personajelor minore, de scurtă respiraţie, din I. Al. Brătescu-Voineşti. Tema dezrădăcinării rurale a fost curentă pentru literatorii de categoria a doua, şi numai Brătescu-Voineşti a reuşit să scoată efecte artistice.

Tema era şi falsă : ruralii noştri s-au ancorat comod în lumea citadină, de vreme ce oraşele erau un fel de mahala şi prea puţin cetăţi moderne în asfalt. Intelectualii dezrădăcinaţi se resemnau s-ajungă vagmiştri ori birocraţi parazitari. Din pricina formării de centre demografice în legătură cu industrializarea şi cu schimbarea centrelor comerciale am asistat la o deştărare într-o proporţie remarcabilă.

Care au fost efectele de tematică literară ale deştărării ? Deştărarea a provocat nostalgia legendei şi o tehnică aburită de lirism şi sentimentalitate, a primitivismului.

Sociologic şi politic, reîntoarcerea la lumile legendare în literatura românească n-a fost totdeauna un curent reacţionar, ci un curent protestatar împotriva lumei burgheze, curent care se încadrează în mişcarea europeană a primitivismului, acel primitivism [...] care a descoperit muzica neagră şi a declanşat arta plastică negroidă [...]. Brâncuşi a luat contact cu sculptura neagră şi a lucrat în acest domeniu ca un efect al deştărării.

Mihail Sadoveanu a creat lumile legendare şi fabuloase din *Fraţii Jderi* şi dintr-o serie de romane istorice, alimentîndu-se din aceeaşi fîntînă a deştărării frecvente [...]. Lirica lui Adrian Maniu şi a lui Tudor Arghezi păstrează urme puternice din acest curent artistic al primitivismului legendar." *Brâncuşi — Portrete şi controverse,* I.)

Pandrea izbuteşte să facă o noţiune plastică, operatorie, din „stilul de viaţă socială". La venituri aproximativ egale, într-o ţară „eminamente agrară", cu pecetea latifundiară, moşierul era obligat să se ruineze spre a trăi neapărat mai opulent ca burghezul. Discrepanţa l-a dus să-şi mănînce proprietăţile „ca pe măsline", după expresia lui Păstorel Teodoreanu. De unde o lege a stilului de viaţă latifundiar românesc : „O moşie = o măslină" *(Determinarea stilului de viaţă socială. Portrete şi controverse,* II).

Iată, în sfîrşit, şi o originală teză cu privire la tipul sportivilor chemaţi să formeze „omul-în-serie", „omul tip", necesar industriei moderne. Pe stadion, „pedagogia regulilor jocului este pedagogia colectivelor. Acesta este tipul necesar muncii ordonate şi cu reguli precise al vieţii industriale. Un «henţ» e o ieşire din regulă, care ar duce — la fabrică — la un accident de muncă sau la stricarea unei maşini. O neatenţie cît de mică este o gravă greşeală. Regulile de pe stadion sînt regulile în fabrică. În special, foot-ball-ul este marele educator al vieţii industriale moderne." *(Stadion şi industrializare, Pomul vieţii.)*

Aplicaţiile eseisticii lui Petre Pandrea la critica literară şi artistică propriu-zisă, cînd nu le viciază erori curioase de gust (admiraţia pentru Cezar Petrescu, pus în rînd cu Rebreanu şi Sadoveanu), se reţin şi ele prin originalitatea punctelor de vedere. „Poetica modernistă a fost mai sinceră, mai curată, mai apropiată de mase, deşi a practicat hermetismul şi decadenţa. Nu pare straniu că sămănătorismul n-a furnizat decît doi poeţi didactici — Coşbuc şi Crainic —, pe cînd simbolismul şi decadentismul modernist a furnizat pe piaţa literară română trei poeţi populari ca Bacovia, Arghezi şi Minulescu, din care ultimii doi de scandaloasă şi, aproape, penibilă popularitate ?" *(Portrete şi controverse,* I) ; „Aş fi dispus să strig şi eu într-un moment de relaxare : «Între Mallarmé şi Bolintineanu, prefer pe Bolintineanu, dar eu nu citesc, pentru momentele private de melancolie şi de sete a neantului, decît pe Mallarmé. Iar aceste momente sînt tot mai frecvente în anii de război, de revoluţie, de teroare, de bombardamente şi de criză politico-economică" *(Ibid.) ;* „Oltenia este un sediu al artei moderne în România prin patru reprezentanţi incontestabili : Macedonski, Arghezi, Gib I. Mihăescu şi

Brâncuși (doi lirici, un epic și un sculptor)“ *(Ibid.)*. „Băjănărism (opinie publică amorfă) + șantaj permanent (suprema voluptate fanariotă) = chestia Stere *(Ibid.)*. Pandrea cucerește și prin balcanismele plastice, ca și prin familiaritățile unui stil plin de invenție a etichetării, erudiție moftologică, gasconade oltene și sincerități brutale : Corneliu Zelea Codreanu, „căpitanul“ „Gărzii de fier“, poreclit „Mucea“, „tocilar cu note proaste“ la liceul Mănăstirea Dealului, a fost un „paria ambițios și catilinar“. Armand Călinescu, „Tersite hidos“, purta monoclu spre a-și acoperi, „nonșalant“, defectul polifemic“. Echivalentul „ilfovean“ al „spleen“-ului baudelairian este „afaniseala“. „Îmi cunosc situația — zice Petre Pandrea. Nu am soartă, ci destin uman, un destin biologic și cultural excepțional : eu am fost ca Adonis, mă simt ca Herakles, trăiesc ca Aristotel și caut pe Buda. Sînt predestinat tentativei marilor sinteze ale timpului nostru.“

Un singur lucru îl îngrijorează și-l umple de dureroase îndoieli. „Am o fărîmă de geniu — ne declară. Ah, numai o scînteie, în nopți solitare și momente de criză, cînd gîndurile aleargă și duduie pe carul creierului ca armăsarii apocalipsului. Scînteia nu vrea să aprindă deloc carul cu vreascuri al vieții mele pentru a provoca incendiul genial. [...] Rămîn cu gloaba talentului meu, într-o încăpere rece și jilavă, pentru a mă ocupa de detalii, de miniaturi, de observații în afară și de introspecție. Sau am meșteșugul pe care-l stăpînesc cu o dexteritate satanică, de a lua orice problemă de specialitate, s-o gîndesc pe toate fețele într-o zi — sau o lună —, să intru în biblioteca limbilor europene și în cel mai scurt timp să confecționez încă o carte moartă, o carte informativă, o variantă pe marginea altor cărți moarte sau viabile. Talent minor, pe care-l disprețuiesc. Talent de critic literar și de comentator.“ *(Geniu și talent. Pomul vieții.)*

La apariția, în 1934, a volumului său intitulat programatic *Nu*, gesturile iconoclaste pe care le schițase pînă atunci prin diverse publicații *(Fapta, România literară, Axa, Floarea de foc)*, **Eugen Ionescu** (n. 1912), semnatarul la acea dată doar al unei plachete cu poezii — *Elegii pentru ființe mici* (1931), se dovediră a face parte dintr-o acțiune

deliberat nimicitoare. Cartea provocă, așa cum scontase autorul, scandal. Doi dintre cei șapte membri ai comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitați se opuseră ca ea să fie tipărită, după ce fusese selecționată. Mica „furtună“ stîrnită de volum se stinse însă curînd după apariția lui.

În volumul său, Eugen Ionescu cheltuia o enormă vervă speculativă spre a „demonstra“ că „Arghezi este un poet de poință, anecdotic și de umor lexic“, „plastic și pitoresc“.

Ion Barbu nu se bucura nici el de alt tratament. Reproșurile sale la adresa lui Arghezi, criticul i le întorcea acum, cu o adevărată satisfacție malițioasă. Filozofia *Jocului secund* ar fi luată toată din *Monsieur Teste* : „narcisism“, „izolare în universul tău propriu“, „incomunicabilitate“. Dar aici se ridică o obiecție principală teoretică. „Consecventă cu ea însăși, poezia pură ar trebui să tacă, să nu existe“, pe cînd producîndu-se presupune de la început o „abdicare“, un „compromis foarte grav“. Mai mult, făcînd școală, dovedește că nu e dificilă, ci, dimpotrivă, „facilă“, „exterioară“, „minoră“ și-și găsește salvarea tot în „pitoresc“, „verbalism“, „culoare“, „erotică“, „anecdotă“, „invectivă“, „umor lexic“.

Acțiunea de demolițe nihilistă a idolilor literaturii române interbelice, Eugen Ionescu o extindea cu egală agresivitate și în cîmpul prozei. Romanul *Patul lui Procust* era caracterizat drept „o carte slabă, pe care criticii au ridicat-o în slăvi, printr-o complicitate interesată. Originalitatea ei ar consta numai în deficiențe, în aplicarea greșită sau neizbutită a metodei proustiene.“ Ca să atingă efectele negatoare dorite, Eugen Ionescu nu pregeta să recurgă și la cele mai crude indiscreții, privind moravurile vieții scriitoricești. Aflam astfel că Rebreanu, citind articolul despre Camil Petrescu, i-a plăcut enorm, l-a găsit „de o răutate nemaipomenită“, dar și „de o inteligență critică extraordinară“. A acceptat, prin urmare, să apară în *România literară,* după ce va fi arătat „de formă“ și celui vizat. Peste cîteva ore și-a schimbat însă hotărîrea. Scena desistării, la telefon, e savuroasă :

— „Camil Petrescu a fost la d-voastră ? — Hă-ă-ă ! Da ! A fost ! — Vrea să publicați articolul ? — Hă-ă-ă !

N-am timp să-ţi spun acum. Sînt la masă cu nişte... musafiri... cu nişte... rude. Îţi spun mîine. Vino la mine mîine. — Spuneţi-mi numai «da» sau «nu» ! — Hă-ă-ă ! N-am timp, dragă, n-am timp acum ! — Da, sau nu ? — Hă-ă-ă ! Nu ! — Nu ? — Hă-ă-ă ! Ba da. — Da ? — Nu... Lasă, vino mîine. Vedem mîine. Vorbim mîine."

Comedia vanităţilor artistice e urmărită cu un ochi neiertător în nenumărate variante. Dacă vrea să ajungă scriitor aspirantul căruia Lovinescu îi comunică sub formă de pilule foarte atenuate rezervele cele mai grave trebuie să facă o figură veselă şi să reacţioneze ca şi cum ar auzi numai elogii, augurînd o carieră strălucită. Criticul îşi întăreşte astfel convingerea că e un excelent diplomat şi începe să-l privească pe debutant cu simpatie. La „Corso", Ion Barbu citeşte articolul împotriva lui Camil Petrescu, apărut după lungi aventuri în *Floarea de foc*. Îşi manifestă zgomotos entuziasmul şi punctează aprobativ lectura, exclamînd : „foarte bine ! foarte bine ! foarte bine ! rară inteligenţă !" Companionul său de masă, un arhitect, vrea să ştie ce articol smulge poetului asemenea aprecieri şi cum se cheamă revista care l-a publicat. Aflînd, cheamă chelnerul şi-l trimite să i-o cumpere şi lui de la chioşc. Ajuns însă între timp la iscălitură, Ion Barbu îl opreşte fără tranziţie, vehement : „Nu o cumpăra ! Nu încuraja această revistă de cretini !"

Dar am rămîne la o impresie de suprafaţă crezînd că Eugen Ionescu urmăreşte prin critica sa pur şi simplu să dărîme cît mai mulţi dintre idolii literari ai vremii. În realitate, de valoarea autorilor contestaţi (lectura atentă o dovedeşte imediat) comentatorul acesta ireverenţios nu se îndoieşte nici o clipă. Paginile de jurnal din volum ne mărturisesc că, recitindu-l pe Arghezi, poeziile lui au reînceput să-i pară „neînchipuit de frumoase". Nu se mai putea face însă nimic, redactase jumătate din studiul distructiv, şi vehemenţa, siguranţa tonului, intransigenţa sa negativă îl încîntau.

Despre Ion Barbu mărturiseşte că scrie iarăşi cu scopul „să facă zgomot". „Ştiu bine — notează — ceea ce poate să facă zgomot ! Nu m-am păcălit rîndul trecut cu Arghezi. (Aş fi dezolat dacă acest studiu ar rata)." Constatînd că

Ion I. Cantacuzino a publicat în *România literară* un articol de respingere a poeticii *Jocului secund*, renunță să-și mai ducă la capăt proiectul. Ideea, care îl ispitește acum, e să întreprindă o reabilitare a lui Ion Barbu. (Bineînțeles, dacă articolul publicat de Ion Cantacuzino prinde.)

La *Maitreyi* de Mircea Eliade confecționează două cronici, una entuziastă, alta scîrbită, utilizînd în ambele cazuri aceleași exemple, interpretate diferit. Exotismul romanului nu este niciodată „de suprafață", ci „interior", obținut printr-o coborîre „în adînc", către „esență" și „unicitate". *Maitreyi*, ca orice carte mare, are drept model conștient sau inconștient „tragedia greacă". „La un moment dat, exoticul cade ca veșmintele lui Allan, și nu rămîne decît omul tragic, același tuturor locurilor, tuturor timpurilor." Cîteva pagini mai departe, Eugen Ionescu continuă însă senin : *Maitreyi* este o carte imitată „după romanele franțuzești, preromantice și exotice de acum o sută douăzeci de ani, în genul lui Bernardin de Saint Pierre sau Chateaubriand". Avem de a face cu o localizare banală. „În loc să fie vorba de Canada și pădurile americane, ca în *Atala* sau *René*, e vorba de Indii." „Încolo, nimic schimbat", „panteism naiv", „oameni puri în mijlocul naturii", „dragoste idilică frenetică și care se termină cu un cataclism ireparabil". Autorul dealtfel nici n-a fost în India. „S-a dus pînă la Constanța, s-a întors pe furiș la București, a stat închis trei luni în mansarda lui și a scris romanul *Maitreyi*", care, fără a fi „o carte tristă", este „o tristă carte".

Eugen Ionescu își manifestă și admirații sincere, nechivoce. Afirmă astfel că *Răscoala* este, „de departe, cel mai bun roman românesc" și făgăduiește să arate odată „frumusețea unică a acestei cărți — grandioase și bogată ca o epopee". Volumului *Întîmplări în irealitatea imediată* de Blecher îi consacră o croincă entuziastă (*Facla*, nr. 1585, 1936). Se arată fascinat de poezia lui Emil Botta (*Păreri libere*, nr. 4, 1936) și-l prefațează pe Pavel Dan, cînd *Urcan bătrînul* apare într-o traducere franceză. Treptat se vădește că obiectul negației nu îl constituie pentru Eugen Ionescu operele literare, ci *critica*. Exercițiile lui distructive, răsturnările spectaculoase de opinii, acrobațiile pe muchia paradoxurilor țintesc să facă evidentă

descurajanta fragilitate a activității exegetice. În această materie, se străduiește el să arate, orice poate fi dovedit cu o egală validitate. Compromisă, trebuie să iasă din comedia desfășurată în fața noastră pretenția de a putea emite judecăți riguroase, incontestabile asupra literaturii.

Eugen Ionescu ne invită la un spectacol de dare pe față a cărților măsluite cu care joacă necontenit. El se declară din capul locului „neserios", mărturisește franc că trișează. Mereu ne cheamă să ne arate stratagemele la care recurge. „Îmi dau seama — scrie în «jurnal» — că, în sine, argumentele mele nu sînt nici valabile, nici nevalabile. Ceea ce numesc eu «acuzații» pot fi considerate drept caracteristice neutre ale poeziei barbiene. Las totul, și îmi pun toate speranțele în prezentare : vervă, ironie, siguranță, aparență logică și inflexibilă, șarje, polemică și alte prafuri în ochi. «Poezia barbiană» este o poezie proastă, asta și atîta tot trebuie să rămînă. Argumentele nu interesează. Ele se dizolvă în incandescența elocvenței. Cititorului aiurit să nu-i rămînă în urechi decît ecouri de îndepărtate clinchete : în ochi, fumul bătăliei." Și, în altă parte : „Cum poate ieși cineva învins dintr-o polemică literară ? Toate discuțiile au atîtea paravane, portițe și prafuri în ochi !... E necesar să vorbești foarte lung, cu multă apă tare, cu o incandescență în care să se topească argumentele... Chiar dacă ești pe o poziție evident sau aparent (e același lucru) eronată — prin însuși faptul că ți se găsesc ușor răspunsuri, goluri și oferi sugestii, pari mai interesant, mai paradoxal, mai bogat. Am obrăzniciile, florile mele de stil, elanurile mele de elocvență absolut goale, în care mă încred perfect, fără nici o teamă."

Dar neseriozitatea — insinuează abil Eugen Ionescu — e în cazul de față o sinceritate funciară. Spre deosebire de alții, el nu vrea să fie iluzionistul care se mulțumește să smulgă aplauze pentru că a scos iepurele din pălărie. Exercițiul de prestidigitație îl execută înaintea noastră, dîndu-și pe față trucurile, arătîndu-ne fundul dublu al jobenului și cărțile ascunse în mînecă. Practic, spectacolul e numai aparent amuzant și doar spiritele plate se liniștesc, calificîndu-l drept o simplă farsă.

În niște note de jurnal (*Familia*, nr. 5—6, 1934), după ce volumul său luase contact cu publicul, Eugen Ionescu

notează : „Ceea ce mă amuză este următorul lucru. Am spus odată, la întîmplare : sînt vanitos, deştept, neserios. Şi recenzenţii mei au descoperit şi au denunţat : e vanitos ! e neserios ! ce păcat că este deştept.

Am de gînd să scriu o carte în care să-mi întăresc afirmaţia de mai sus : Sînt tîmpit ! Sînt serios.

Recenzenţii vor scrie, vor descoperi : E serios ! Ce păcat însă că e tîmpit ! Tîmpiţii sînt recenzenţii. De fapt."

Afirmaţiile acestea nu constituie nişte simple butade. Practic, „neseriozitatea" adoptată de Eugen Ionescu în exerciţiile sale critice ascunde o cu totul altă ţintă, cum se va vedea îndată. Sub semnul întrebării e pus însuşi temeiul oricărei judecăţi de valoare în cîmpul literelor. Criticii se apropie de operele pe care le discută, înarmaţi cu diverse sisteme estetice. Ei îşi raportează lecturile la tot felul de norme şi-şi închipuie (jalnică iluzie !) că au găsit sensul fundamental, unic, al cărţilor citite şi pot aprecia în consecinţă obiectiv şi exact valoarea lor. Dar orice operă adevărată *există* pur şi simplu, iar interpretările pe care le admite sînt nenumărate. Luate în parte, acestea o schematizează, o „adaptează" sistemului. Toate interpretările cu o astfel de tendinţă simplificatoare sînt prin urmare posibile (se găsesc oricînd argumente spre a fi susţinute), dar îşi păstrează o egală relativitate, fiindcă, inefabilă, plurală, ireductibilă ca viaţa, substanţa unică a operei originale scapă comentariului. Analizele ionesciene, prin rezultatele lor anihilante, nu demonstrează inconsistenţa poeziei lui Tudor Arghezi sau Ion Barbu, ci falimentul metodelor critice utilizate în valorificarea celor doi autori. Deplasate de la un obiect la altul, ele dau rezultate inverse şi se descalifică, dovedindu-şi relativitatea absolută. Dintr-o optică intelectualistă, arta lui Arghezi apare rudimentară, anecdotică, bazată pe efecte ieftine. Dintr-o alta, care repudiază imprecizia sensurilor, poezia barbiană păcătuieşte prin facilitate, fiindcă ne dă voie să găsim în ea nu ce vrea autorul, ci roadele asociaţiilor noastre mintale. Impunînd literaturii „autenticităţii" şi „experienţei" principiul coerenţei şi organizării arhitectonice, o poţi desfiinţa cu uşurinţă (v. analiza făcută romanului *Patul lui Procust*). Abilitatea constă în a păstra mereu o tangenţă cu operele analizate. Subterfugiul e a le sublinia aspectele

susceptibile să fie considerate calităţi sau cusururi, după un sistem estetic sau altul (pitorescul, culoarea, universalitatea, exotismul, logica internă, misterul, sinceritatea, insolitul etc.).

Trişeria pe care o practică — se străduieşte să arate Eugen Ionescu — evidenţiază cît sînt de arbitrare exegezele critice. Opera poate fi parcursă cu o justificare egală în diferite direcţii, de vreme ce substanţa ei intimă, inexprimabilă raţional, nu e niciodată atinsă.

Criticul îşi expune fatal „întîi prejudecăţile şi apoi subordonează cartea prejudecăţilor. Prejudecăţile se numesc criterii, metode, dogme, principii, sensibilitate estetică rafinată, gust literar educat, istorie literară şi alte umbriri ale operei de literatură."

Tragicomedia criticii rezultă şi dintr-o iluzie mai derizorie. „Putem traduce sensurile raţionale ale poeziei, dar esenţa poeticului care este iraţional nu se poate traduce." Pentru Eugen Ionescu, „acest sens iraţional constituie singura valoare a poeziei". De aici, trage următoarele consecinţe descurajante : „critica fiind prin excelenţă proză, vorbire raţională, ea nu poate decît ocoli poezia, fără să o atingă (întrucît critica este proză şi întrucît criticul este în stare de critic, în stare, ca să zic aşa, raţională) şi prin urmare nu o poate valoriza..." „Cînd face critică literară, criticul este nevoit să comită unele importante compromisuri. Să vorbească despre ceea ce nu ştie ; să valorizeze ceea ce nu se află pe scara lui arbitrară de valorificare. Un critic pur nu poate, prin definiţie, să înţeleagă poezia. Un critic pur trebuie însă, din necesitate profesională, să se prefacă a înţelege poezia, deşi este clar că poezia şi critica se dezmint, se contrazic, nu se pot întîlni, cu atît mai puţin, nu se pot acoperi."

Pînă la urmă, Eugen Ionescu formulează cît mai tranşant posibil divorţul absolut între conceptul modern al literaturii şi orice „retorică". Sîntem aici în faţa unui exemplu tipic a ceea ce Jean Paulhan numea „teroarea" exercitată astăzi asupra literelor (*Les fleurs de Tarbes, ou La terreur dans les lettres*, Gallimard, 1941). E semnificativ că în convorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugen Ionescu citează cartea printre scrierile care l-au influenţat ; frag-

mente masive ale lucrării au apărut între 1925 și 1939 în *La nouvelle revue française, Commerce* și *Mesures*).

Convins însă că poziția pe care se situează e șubredă, atîta vreme cît rămîne în cîmpul estetic, viitorul întemeietor al „teatrului absurd“ și-o apără printr-un ultim artificiu, invocînd condiția noastră existențială și strivind toate obiecțiile prin spectrul morții. Aici iese la iveală fondul cu adevărat grav și tragic al cărții lui Eugen Ionescu, căci *Nu* este un eseu despre însăși vanitatea activităților omenești. Îngroșată într-una, gluma își dezvăluie un revers sinistru. Ea face să apară goale proporțiile derizorii ale eforturilor umane în perspectiva neantului. Clovnul se trezește brusc în situația lui Iov. Jocul pe sîrmă încetează, fiindcă echilibristul descoperă căscat sub el vidul imens al inexistenței. Tonul devine anxios, deznădăjduit. „Doamne — scrie Eugen Ionescu —, toate zidurile se clatină aici, toate punțile se prăbușesc; toate glasurile tac, totul se surpă. Sîntem niște copii caraghioși, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărîmă. Ne jucăm, lîngă abisuri, cu păpușile. Cu ce vorbe noi să strig să mă audă. Cum să strig, să chem, cînd mă lovesc, cînd alunec, să mă ridice în brațe sigure. Văd așa de clar cum toți ne clătinăm... Totul se surpă! Totul se surpă! Urletul meu e slab ca un suspin. Nu-i nimic de făcut decît să închidem ochii. Să facem critică literară. Să ne prindă moartea cu spatele întors spre ea, făcînd critică literară.“ *Nu* anunță tema de bază a teatrului ionescian.

Exercițiul nihilismului intelectual consecvent sfîrșește fatal în disperare, ca la atîți colegi de generație ai autorului, cu o formație spirituală asemănătoare (Emil Cioran, Mircea Vulcănescu ș.a.). „Nu știu ce caraghioasă, ce lamentabilă slăbiciune mă îndeamnă să apelez la inimile voastre, la durerile, la fricile voastre, acolo unde nu ne putem ajuta, că nimeni nu ne aude chiar dacă am urla cu toții, în această cutie cu chibrituri aprinsă în care sîntem.“

Există inițial în teatrul său „un pic de mecanică placată pe viu. E comicul. Dar dacă există din ce în ce mai multă mecanică și mai puțină viață, acest lucru devine înăbușitor, tragic, pentru că avem impresia că lumea

scapă spiritului nostru" — îi explica Eugen Ionescu lui Claude Bonnefoy.

Apare o proliferare dementă și ea provoacă o tranziție tulburătoare, aproape imperceptibilă, „de la burlesc la tragic".

În *Nu* un demers similar e observabil. Verva crește cu fiecare rînd, comedia relativității opiniilor, a vanității și prezumției ia forme grotești, ca în *L'impromptu d'Alma*, pentru a deveni pe nesimțite tragică. *Nu* este cartea unei experiențe-limită, ca *Une saison en enfer*. La capătul ei nu mai există drum îndărăt. Rimbaud și-a ars manuscrisele și a abandonat poezia. Tînărul care scrisese la douăzeci și doi de ani *Nu* a părăsit critica literară, și dramaturgul Eugen Ionescu, cunoscut azi în toată lumea, și-a rezervat plăcerea să se răfuiască sîngeros cu reprezentanții ei ori de cîte ori are prilejul (v. *Notes et Contrenotes, Entretiens* sau *Présent passé, passé présent*).

BIBLIOGRAFIE

DRAMATURGIA

VICTOR ION POPA

Opere :

Vultoarea, ms., 1918 ; ***Flori și fluturi,*** ms., 1919 ; ***Ciuta,*** T. N. din Buc., 1922 ; ***Răspîntia cea mare,*** 1923 ; publicată postum în revista *Teatru,* nr. 8, 1965 ; ***Păpușa cu piciorul rupt,*** Teatrul din Buc., 1925 ; ***Pufușor și mustăcioară,*** T. P. din Buc., 1925 ; ***Mușcata din fereastră,*** T. N. din Buc., 1929 ; ***Moartea, prietena mea,*** ms., 1931 ; ***Cătușa,*** ms., 1931 ; ***Shakespeare în infern, în Vremea, IV*** nr. 218, 1931 ; ***Take, Ianke și Cadîr,*** T.M.V. din Buc., 1932 ; ***Dudul lui Traian,*** transmisă la Radio, Buc., 1932 ; *Acord familiar,* în *V.R.*, XXV, nr. 4, 1933 ; ***Velerim și Veler Doamne,*** C.N., Buc., 1933 ; ***Vicleimul,*** joc sfînt, ms., 1934 ; ***Floare de oțel,*** Vremea, Buc., 1935 ; ***Cuiul lui Pepelea,*** Col. „Cartea satului“, F.R., Buc., 1935 ; ***A fost odată un război,*** Col. „Cartea satului“, F.R., Buc., 1936 ; ***Povestiri cu prunci și moșnegi,*** „B.P.T.“, nr. 1431—1432, Univ. Alcalay, Buc., 1936 ; ***Sfîrlează cu fofează,*** Ad., Buc., 1936 ; ***Răzbunarea sufleurului,*** T.N. din Iași, 1937 ; ***Plata birului, Deșteapta pămîntului, Cățelul sau așa ceva,*** Col. „Cartea satului“, F.R., Buc., 1937 ; ***Apa vie,*** Comp. Bulandra-Maximilian-Storin, Buc., 1938 ; ***Mironosițele. Nu-i pentru cine se pregătește, Eu tac, tu taci, el tace... ea vorbește*** Col. „Cartea satului“, F.R., Buc., 1938 ; ***Ghicește-mi în cafea.*** „Mic roman, urmat de alte mici romane și de alte mai mici pur și simplu“, Ed. Ideea, Buc., 1938 ; ***Maistorașul Aurel — ucenicul lui Dumnezeu,*** cronica vremii și vieții lui Vlaicu, I—III, F.R., Buc., 1939 ; ***Veverița,*** ms., 1940, ***Zece milioane,*** în colab. cu Marin Iorda, T. „Muncă și Lumină“ din Buc., ; ***Cantonamentul buclucaș,*** T. „Muncă și Lumină“ din Buc., 1941 ; ***Prizonierul,*** T. „Muncă și Lumină“ din Buc., 1941 ; ***Prizonierul,*** T. „Muncă și Lumină“ din Buc., 1941 ; *Bătaia,* Vremea, Buc., 1942 ; *Modelul ideal,*

un act, în *Almanahul „Curentul“*, 1942 ; *Deșteapta pămîntului*, T. „Muncă și Lumină“ din Buc., 1944 ; *Încercarea*, T. „Muncă și Lumină“ din Buc., 1944 ; *Cîntecele mele*, Boema, Buc., 1946 ; *Teatru*, E.S.P.L.A., Buc., 1958, ediție îngrijită de Șt. Cristea, cu o prefață de Sanda Radian ; *Piese într-un act (Deșteapta pămîntului, Cuiul lui Pepelea, Încercarea)*. Ed. Didactică și pedagogică, Buc., 1958 ; *Scrieri despre teatru*, Ed. Meridiane, Buc., 1969, ediție îngrijită de V. Mîndra și Sorin Popa, studiu introductiv, note și comentarii de V. Mîndra ; *Ghicește-mi în cafea*, nuvele și povestiri, „B.P.T.“, Minerva, Buc., 1972 ; *Un om îndurerat*, nuvele și povestiri, ed. îngrijită de Sorin Popa, C.R., Buc., 1973.

Despre Victor Ion Popa:

Eugen Lovinescu: Victor Ion Popa, în *Memorii*, II, Scrisul românesc, Craiova, 1932 ; *Sămănătorismul și poporanismul moldovean,... Victor Ion Popa*, și *Evoluția poeziei dramatice după război, Victor Ion Popa*, în *Istoria lit. rom. contemp., 1900—1937*, Socec, Buc., 1937.

Liviu Rebreanu: „Ciuta“ de V. I. Popa, în *V.r.*, XIV, nr. 10, 1922.

M. Sevastos: „Ciuta“ de V. I. Popa, în *V.r.*, XIV, nr. 11, 1922.

Camil Petrescu: „Take, Ianke și Cadîr“ de dl. Victor Ion Popa, în *Opinii și atitudini*, E.P.L., Buc., 1962.

Perpessicius: Victor Ion Popa: „Velerim și Veler Doamne“, în *Mențiuni critice, V*, E.P.L.A. Buc., 1946.

Victor Eftimiu: În amintirea lui Victor Ion Popa, în *Teatrul*, nr. 9, 1965.

Pompiliu Constantinescu: Victor Ion Popa: „Velerim și Veler Doamne“, în *Vremea*, VI, nr. 316, 1933, reprod. în *Scrieri*, IV, Ed. Minerva, Buc., 1970 ; *La moartea lui Victor Ion Popa*, text radiodifuzat la 6 aprilie 1946, *Ibid.*

Șerban Cioculescu: Victor Ion Popa, „Velerim și Veler Doamne“, în *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, Buc., 1972 ; *Proteicul Victor Ion Popa*, în *R.L.*, nr. 1, 1970.

George Călinescu: Victor Ion Popa: „Sfîrlează cu fofează“, în *Ad. lit. și artistic*, XV, nr. 815, 1936 ; *Romancierii, ...Victor Ion Popa și Teatrul*, în *Istoria lit. rom. de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., Buc., 1941.

Octav Șuluțiu: Victor Ion Popa: „Velerim și Veler Doamne“, în *R.L.*, II, nr. 88, 1933 ; *Maistorașul Aurel*, în *Familia*,

VI, nr. 8—9, 1939; *Ghicește-mi în cafea*, în *R.L.*, I, nr. 3, 1939; *Bătaia*, în *R.F.R.*, X, nr. 3, 1943.

Mihail Sebastian: *„Apă vie", răfuială veselă și tristă în 3 acte de Victor Ion Popa*, în *V.r.*, XXX, nr. 10, 1938, reprod. în *Întîlnire cu teatrul*, Ed. Meridiane, Buc., 1969.

George Mihail Zamfirescu: *Teatrul Maria Ventura: „Take, Ianke și Cadîr", comedie în trei acte de Victor Ion Popa*, în *Gîndirea*, XII, nr. 4, 1932; *Victor Ion Popa: „Velerim și Veler Doamne"*, în *Progresul social*, II, nr. 12, 1933, reproduse în *Mărturii în contemporaneitate*, Ed. Minerva, Buc., 1974.

Ovidiu Constantinescu: *„Răzbunarea sufleurului" de V. I. Popa*, în *Luceafărul*, nr. 80, 1973.

V. Mîndra: *Victor Ion Popa și teatrul*, studiu introductiv la Victor Ion Popa: *Scrieri despre teatru*, *op. cit.*; *„Răzbunarea sufleurului" de V. I. Popa*, în *Teatrul*, nr. 7, 1965; *Victor Ion Popa*, Ed. Albatros, Buc., 1975.

Const. Ciopraga: *Victor Ion Popa (dramaturgia)*, în *Cronica*, nr. 41, 1973.

D. Micu: *Victor Ion Popa*, în *„Gîndirea" și gîndirismul*, Ed. Minerva, Buc., 1975.

Leon Baconski: *V. I. Popa: „Sfîrlează cu fofează"*, în *Steaua*, nr. 4, 1956.

Ion Rotaru: *Cîțiva dramaturgi, Victor Ion Popa*, în *O istorie a literaturii române*, II, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Virgil Brădățeanu: *„Oamenii", eroi în comediile lui Victor Ion Popa*, în *Comedia în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, Buc., 1970.

Ștefan Cristea: *Teatrul lui Victor Ion Popa*, în *V. r.*, nr. 10, 1956; *Victor Ion Popa, viața și descrierea operei*, Ed. Minerva, 1973.

Radu Popescu: *„Răspîntia cea mare" de V. I. Popa*, în *România liberă*, din 13.XII.1974.

Valeriu Râpeanu: *V. I. Popa: „Scrieri despre teatru"*, în *Scînteia*, nr. 8329, 1970.

Florin Tornea: *„Răzbunarea sufleurului" de V. I. Popa*, în *Scînteia*, nr. 8306, 1970.

Dinu Săraru: *V. I. Popa: Răzbunarea sufleurului*, în *Scînteia tineretului* nr. 4997, 1965; *„Mușcata din fereastră"*, în *Luceafărul*, nr. 42, 1966; *Take, Ianke și Cadîr*, în *Săptămîna*, nr. 45, 1971.

Margareta Bărbuță: *Răzbunarea sufleurului*, în *Scînteia*, nr. 9433, 1973.

G. M. ZAMFIRESCU

Opere :

Flamura albă... Suflete şi chipuri prinse în vîrtejul morţii. Icoane maramureşene, Satu-Mare, 1924 ; *Sfîrlă năzdrăvanul*, piesă în versuri pentru copii, T.P. din Buc., 1925 ; *Cuminecătura*, comedie tragică într-un act, T.N. din Cernăuţi, 1925, Umanitatea, Buc., 1925 ; *Gazda cu ochii umezi*, „Bibl. Dimineaţa", Buc., 1926 ; *Fu poruncă de la Suceava*, piesă istorică ms., 1926 ; *Primăvara ce s-a dus...*, act provincial, în *U.l.*, XLII, nr. 29 şi 30, 1926 ; *Domnişoara Nastasia*, T.R.M. din Buc., 1927, col. „S.A.D.R.", ed. S.A.D.R., Buc., 1927 ; *Adonis* (parabolă cu o haimana, o portocală şi un vis), în *Excelsior*, nr. 5 şi 6, 1930 ; *Madona cu trandafiri*, C.N., Buc., 1931 ; *Sam* (poveste cu mine, cu tine, cu el...), în *Familia*, VI, nr. 6—7, 8—9 şi 10, 1933, Ed. Familia, Oradea, 1939 ; *GR. 8*, grup revoluţionar 8 (glumă neverosimilă — cu dragoste şi moarte), 3 acte, ms ; *Maidanul cu dragoste*, I—II, N.C., Buc., 1933 ; E.P.L., Buc., 1967, ediţie îngrijită şi prefaţată de Valeriu Râpeanu ; *Idolul şi Ion Anapoda*, comedie în trei acte, T.N. din Buc., 1934, C.R., Buc., 1935 ; *Sfînta mare neruşinare*, I—II, C.R., Buc., 1936 ; *Mărturii în contemporaneitate*, F.P.L.A., Buc., 1938, ed. adăugită, cu studiu introductiv, note, comentarii şi bibliografie de Valeriu Râpeanu, Ed. Minerva, Buc., 1974 ; *Cîntecul destinelor*, N.C., Buc., 1939 ; *Miss*, Ed. Moderna, Buc., 1942 ; *Schimbarea la faţă*, comedie în 3 acte, ms. ; *Bariera*, Forum, Buc., 1946 ; *Teatru*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Valeriu Râpeanu, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *Cîntecul vieţii*, în *Teatrul*, nr. 12, 1964.

Despre G. M. Zamfirescu:

Eugen Lovinescu: *„Domnişoara Nastasia a d-lui George Mihail Zamfirescu*, în *Critice*, III, Ancora, Buc., 1927 ; *Dramaturgi şi poeţi,... George Mihail Zamfirescu*, în *Memorii*, II, ed. cit. ; *Epica socială şi de satiră socială, George M. Zamfirescu*, şi *Evoluţia poeziei dramatice, George M. Zamfirescu*, în *Ist. lit. rom. contemp., 1900—1937*, ed. cit.

Perpessicius: *Zamfirescu (George-Mihail): „Cuminecătura"*, în *Repertoriu critic*, „Bibl. Sămănătorul", Ed. Librăriei diecezane, Arad, 1925 ; *George Mihail Zamfirescu : „Madona cu trandafiri"*, în *Menţiuni critice*, IV, E.P.L.A., Buc., 1938 ; *Maidanul cu dragoste, Ibid.*, V.

Camil Petrescu: ***Noui autori dramatici*, în *Teze și antiteze*,** C.N., Buc., 1936.

Șerban Cioculescu: *Aspecte epice contemporane*, Ed. Minerva, 1973 ; *George Mihail Zamfirescu : „Sfînta mare nerușinare"*, în *R.F.R.*, III, nr. 3, 1936.

George Călinescu: *George Mihail Zamfirescu : „Madona cu trandafiri"*, în *V.r.*, XXIII, nr. 11—12, 1931 ; *„Sfînta mare nerușinare"*, în *Adev. lit. și art.*, XV, nr. 194, 1936, reprodusă în *Ulysse*, E.P.L., Buc., 1967 ; *Alte orientări, George Mihail Zamfirescu*, în *Ist. lit. rom....*

Mihail Sebastian: *George Mihail Zamfirescu : „Maidanul cu dragoste"*, în *R.l.*, II, nr. 63, 1933 ; reprod. în *Eseuri, cronici, memorial*, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Octav Șuluțiu: *G. M. Zamfirescu : „Maidanul cu dragoste"*, în *Azi*, II, nr. 3, 1933.

Șt. Popescu: *G. M. Zamfirescu : „Cîntecul destinelor"*, în *V.r.*, XXXI, nr. 4, 1939.

Radu Popescu: *G. M. Zamfirescu : „Domnișoara Nastasia"*, în *G.l.*, nr. 45, 1964.

Lucian Boz: *G. M. Zamfirescu : „Maidanul cu dragoste"*, în *R.l.*, II, nr. 71, 1933.

Ovidiu Papadima: *Între pozitivism și idealism în artă: G. M. Zamfirescu*, în *Creatorii și lumea lor*, F.R.P.L.A., Buc., 1943.

Valeriu Râpeanu: *George Mihail Zamfirescu*, prefață la G. M. Zamfirescu : *Teatru*, ed. cit. ; *George Mihail Zamfirescu*, schiță monografică, E.P.L.A., Buc., 1958 ; prefață la *Maidanul cu dragoste*, ed. cit. ; *Domnișoara Nastasia*, în *Scînteia*, nr. 6424, 1964 ; studiu introductiv la *Mărturii în contemporaneitate*, ed. cit.

Mircea Zaciu: *G. M. Zamfirescu și revista „Icoane maramureșene"*, în *Tribuna*, nr. 52, 1959.

Silvia Cucu: *George Mihail Zamfirescu*, Ed. Meridiane, Buc., 1967.

C. D. Papastate: *George Mihail Zamfirescu*, în *Ramuri*, nr. 12, 1973.

Ion Rotaru: *Cîțiva dramaturgi, G. M. Zamfirescu*, în *O istorie a lit. rom.*, ed. cit.

Romul Munteanu: *Realism și naturalism în proza lui G. M. Zamfirescu*, în *Tînărul scriitor*, nr. 7, 1956.

George Gană: *Recitind pe G. M. Zamfirescu*, în *Teatrul*, nr. 10, 1968.

Emil Manu: *Recitind pe G. M. Zamfirescu,* în *Săptămîna,* nr. 209, 1974.

Ion Vlad: *G. M. Zamfirescu: „Teatru“,* în *Steaua,* nr. 8, 1957.

Valentin Silvestru: *George Mihail Zamfirescu,* în *R.l.,* nr. 45, 1974 ; *G. M. Zamfirescu: „Idolul și Ion Anapoda“,* în *Contemp.,* nr. 10, 1966.

Cezar Ivănescu: *„Sam“ de G. M. Zamfirescu,* în *R.l.,* nr. 30, 1971.

D. Solomon: *G. M. Zamfirescu: „Idolul și Ion Anapoda“,* în *Scînteia,* nr. 8, 1966.

Virgil Brădățeanu: *G. M. Zamfirescu,* în *Comedia în dramaturgia românească,* ed. cit...

MIRCEA ȘTEFĂNESCU

Opere :

Roba albă, comp. Costică Toneanu, Brăila, 1924, în colab. cu Ionel Lazaroneanu ; *Maestrul,* T. P. din Buc., 1925 ; *Frămîntări,* T.N. din Buc., 1926 ; *Greva încornoraților,* T.M.V., studio din Buc., 1929 ; *Comedia zorilor,* T.M.V., Buc., 1931 ; *Revelația,* tip. Vremea, Buc., 1932, cu ilustrații de I. Anestin ; *Veste bună,* T. N. din Buc., 1936 ; *Lupul și sania* (Cazul Popescu), Comp. Bulandra-Maximilian-Storin din Buc., 1937 ; *Acolo, departe...,* T. N. Studio din Buc., 1939 ; *Istoria se repetă...,* Teatrul din Sărindar, Buc., 1939 ; Prolog original la *Plutos* de Aristofan, T. „Muncă și voie bună“ din Buc., 1939 ; *Secătura mahalalei,* T. Muncă și Lumină din Buc., 1942 ; *Smărăndița.* T. Colorado din Buc., 1943 ; *Casa cu două fete,* T. C. din Buc., 1946 ; *Pe urmele lui Demetrian,* ms. f.a. ; *Rețeta fericirii,* T. Nostru din Buc., 1946 ; *Vis de secătură,* T. C. din Buc., 1946 ; *Ave Maria,* T. Odeon-Studio din Buc., 1947 ; *Micul Infern,* T. Mic din Buc., 1948 ; *Rapsodia țiganilor,* T. N. Studio din Buc., 1948 ; *Nepotul d-lui prefect,* T. N. din Buc., 1950 ; *Sîmbătă seara,* ms. B.T.N. ; *Zestrea Ilenuței,* C.P.A.C., Buc., 1951 ; *Jos Tudorache ! Sus Tudorache,* C.P.A.C. Buc., 1952 ; *Căruța cu paiațe* (Matei Millo), T.N. „I. L. Caragiale“ din Buc., 1953 ; *Ciprian Porumbescu,* T.N. din Buc.., 1952 ; *Patriotica română,* Studioul actorului de film „Constantin Nottara“ din Buc., 1955 ; *O piesă cu dragoste,* ms., 1955 ; *Cinstea noastră cea de toate zilele,* F.L. al U.S. Buc., 1958 ; *Teatru,* cu o prefață de Mihai Gafița, E.S.P.L.A., Buc., 1959 ; *Cuza Vodă.* T. N. „I. L. Caragiale“ din Buc., 1959 ; *Chestia cu izvorul,* T.N. din Buc.,

1960 ; *Procesul d-lui Caragiale*, T. de Comedie din Buc., 1962 ; *Un păcat de povestariu fără bani în buzunariu* (Ion Creangă), B.T.N., Buc., 1963 ; *Eminescu*, în revista *Teatru*, nr. 6, 1964 ; *Joc de noapte, joc de zi, 27 insomnii*, C.R., Buc., 1971 ; *Teatru*, cu un cuvînt înainte de N. Carandino, Ed. Minerva, Buc., 1973.

Despre Mircea Ştefănescu:

Eugen Lovinescu: Evoluţia poeziei dramatice după război,... Mircea Ştefănescu, **în** ***Ist. lit. rom. contemp., 1900—1937*** ; ed. cit.

Perpessicius: Mircea Ştefănescu: Revelaţie, în *Menţiuni critice*, ed. cit.

Camil Petrescu: Noui autori dramatici, în *Teze şi antiteze*, ed. cit.

Mihail Sebastian: Studio Teatrul Naţional: „Acolo departe"... de D. Mircea Ştefănescu, în *V.r.*, XXXI, nr. 4, 1939.

N. Carandino: Cuvînt înainte, la *Teatru*, ed. cit.

Sică Alexandrescu: Mircea Ştefănescu, în *Teatrul*, nr. 4, 1973.

Silvian Iosifescu: „Casa cu două fete" de Mircea Ştefănescu, în *V.r.*, XXXVIII, nr. 4—5, 1946.

Mihai Gafiţa: Cîteva cuvinte despre arta teatrală a lui Mircea Ştefănescu, prefaţă la *Teatru*, ed. cit.

Virgil Brădăţeanu: Comediile lui Mircea Ştefănescu, în *Comedia în dramaturgia românească*, ed cit.

Marian Popa: Mircea Ştefănescu, în *Dicţionar de literatură română contemporană*, Ed. Albatros, Buc., 1971.

VALJAN

Opere :

Ce ştia satul, T.N. din Buc., 1912 ; *Nodul gordian*, T.N. din Buc., 1920 ; *Lacrima*, T. N. din Buc., 1920 ; *Ce ştia satul..., Lacrima. Nodul gordian*. C. Şc., Buc., 1923 ; *Vedenia*, T.N. din Buc, 1932 ; *Generaţia de sacrificiu*, T.N. din Buc., 1932 ; *Vremea*, Buc., 1936 ; *Fata Morgana*, Teatrul Mic din Buc., 1936 ; *Cînd soarele se uită înapoi*, T.N. din Buc., 1936 ; *Două pledoarii : Crima din strada G-ral Anghelescu. Crima din strada Militari*, Vremea, Buc., 1936 ; *Norocul*, T. N. din Buc., 1945 ; *O inspecţie*, T.M.F. din Buc., 1946 ; *Cuceritorii*, ms., B.T.N.

Despre Valjan:

Tudor Arghezi: Teatrul Modern: „Ce știa satul"... de V. Al. Jean, în *V.r.*, VII, nr. 1, 1912.

Eugen Lovinescu: Evoluția poeziei dramatice după război..., Valjan, în *Ist. lit. rom. contemp., 1900—1937*, ed. cit.

George Călinescu: Teatrul..., V. Al. Jean, în *Ist lit. rom.*, ed. cit.

Ion Anestin: „Generația de sacrificiu", comedie în trei acte: 1 tablou de I. Valjan, în *Vremea*, nr. 883, 1933.

Soare Z. Soare: Valjan, în *Rampa*, XV, nr. 5179, 1935.

Virgil Brădățeanu: I. Valjan, în *Comedia în dramaturgia românească*, ed. cit.

D-tru Solomon: „Carré de valeți" de I. Valjan la Teatrul de Stat din Ploiești, în *Scînteia*, din 31 febr. 1970.

ALEXANDRU KIRIȚESCU

Opere:

Învinșii, T. N. din Buc., 1913 ; *Marcel & Marcel*, 1923, T. N. din Buc., 1928 ; *Florentina*, 1925, T.N. din Buc., 1930 ; *Lăcustele*, T.N. din Buc., *Intermezzo*, ed. Socec, Buc., 1931, T. N. din Buc., 1940, *Gaițele*, T. N. din Buc., 1932 ; *Borgia*, T. N. din Buc., 1935 ; *Nunta din Perugia*, T.N. din Buc., 1947 ; *Michelangelo*, T.N. din Buc., 1948 ; *Dictatorul*, T.R.M., *Opera română*, Buc., 1945 ; *Marseilleza*. 1948 ; *Tarsița și roșiorul*, libret de operetă, T.A. din Buc., 1949 ; *Moș Teacă*, T.A. din Buc., 1950 ; *Cîntecul de nuntă*, C.P.A.C. Buc., 1950 ; *Darul frăției*, C.P.A.C. Buc., 1953 ; *Dreptate*, C.P.A.C. Buc., 1953 ; *Dulapul cu oglindă*, C.P.A.C. Buc., 1953 ; *Așa cere politica*, în *Cult. Pop.*, III, nr. 11, 1953 ; *Răzbunarea Catrinei*, B.T.N. ; *Negustorie cinstită*, C.P.A.C., 1953 ; *Cu viața mergem înainte*, C.P.A.C. Buc., 1953 ; *Ruxandra și Timotei*, poem istoric în versuri, E.S.P.L.A.

Despre Al. Kirițescu:

Eugen Lovinescu: Evoluția poeziei dramatice după război, Al. Kirițescu, în *Ist. lit. rom. contemp., 1900—1937*, ed. cit.

Camil Petrescu: „Gaițele" de dl. Alex. Kirițescu, în *Opinii și atitudini*, ed. cit.

George Călinescu: Alte orientări..., Al. Kirițescu, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit.

G. M. Zamfirescu: *Teatrul Național: „Marcel & Marcel“, comedie în 3 acte de d-l Alexandru Kirițescu*, în *Mărturii în contemporaneitate*, ed. cit.

Al. Piru: *Dramaturgii,.. Al. Kirițescu*, în *Panorama deceniului literar românesc. 1940—1950*, E.P.L., Buc., 1968.

N. Carandino: *„Nunta din Perugia“ de Al. Kirițescu*, în *Autori, piese și spectacole (1966—1970)*. C.R., Buc., 1973.

Mircea Tomuș: *Însemnări despre teatrul lui Al. Kirițescu*, în *Steaua*, nr. 1, 1957.

Valeriu Râpeanu: *Un gînd pentru Al. Kirițescu*, în *G.l.*, nr. 13, 1963.

N. Barbu: *Al. Kirițescu: „Teatru“*, în *Iașul literar*, nr. 2, 1957.

Ion Rotaru: *Cîțiva dramaturgi,... Al. Kirițescu*, în *O istorie a lit. rom.*, ed. cit.

Marian Popa: *Al. Kirițescu*, în *Dicționar de literatură română contemporană*, ed. cit.

Valentin Silvestru: *„Intermezzo spaniol“ de Al. Kirițescu*, în *Familia*, nr. 12, 1974.

Dinu Săraru: *Al. Kirițescu: „Gaițele“*, în *G.L.*, nr. 44, 1971.

P. C. Chitic: *Al. Kirițescu: „Gaițele“*, în *Teatrul*, nr. 5, 1972.

TUDOR MUȘATESCU

Opere:

T.T.R., două acte în versuri, repr. de amatori la Craiova, 1925; *Datoria*, dramă în trei acte, T.N. din Craiova, 1925; *Vitrinele toamnei*, Cîmpulung-Muscel, 1926; *Panțarola*, comedie în trei acte, T. Mic din Buc., 1928; *Nudul lui Gogu*, tip. Curierul judiciar, Buc., 1928; *Ale vieții valuri*, tip. Oltenia, Buc., 1932; *Sosesc diseară*, comedie în trei acte, T.R.M. din Buc., 1932; *Titanic-Vals*, comedie în trei acte, T.N. din Buc., 1932; Ed. Adev., Buc., 1933; *...Escu*, comedie în trei acte, T. N. din Buc., 1933; *Mica publicitate*, Cgt., Buc., 1935; *Licuricii*, T.N. din Buc., 1935; Ed. Adev. Buc., 1939; *Visul unei nopți de iarnă*, comedie în trei acte, T.C. din Buc., 1937;

Între noi femeile, Teatrul Tudor Mușatescu din Buc., 1940; *Ca-n filme,* comedie într-un act, T. Muncă și Lumină din Buc., 1942; *Doresc ca micile mele rîndulețe,* Ed. Universul, Ș.A., Buc., 1944; *Teatru la domiciliu,* Gorjan, Buc., 1944; *Țara fericirii,* un fel de comedie în trei acte, ms., 1945; *Madona,* comedie în trei acte, T.N. Studio din Buc., 1945; *Papagalul în colivia lui,* ed Europa nouă, Buc., 1945; *Al optulea păcat,* tragi-comedie în trei acte, T. Modern din Buc., în colab. cu Șt. Florescu, 1946; *Profesorul de franceză,* comedie în trei acte și patru tablouri. Grădina Volta-Buzești din Buc., 1946; *Cuplete și scenete umoristice,* în *Almanah,* Buc., 1952; *Sfîntul Gogu,* Îndrumătorul cultural, supl. nr. 9, 1950; *Banii lui Cilibidache,* C E.C., *Tîrîie-brîu,* C.E.C.. Buc. (f.a.); *Zvoniștii,* Casa Centrală a Creației populare, E.S.I.P., Buc., 1956; *Teatru,* postfață și note de Mihai Vasiliu, E.P.L., Buc., 1963; *Unchiul Temistocle,* teatru pt. școlari, Ed. Tin., Buc., 1966; *Geamandura,* piesă în 3 acte, în rev. *Teatrul,* nr. 7, 1968; *Chestiuni familiare (Familia Ionescu)* comedie în 3 acte, ms., B.T.N.; *Fiecare cu părerea lui,* aforisme și panseuri, Ed. Eminescu, Buc., 1970; *Scrieri,* I-II, Ed. Minerva, Buc., 1970, III *(Mica publicitate),* cu o postfață de Dumitru Solomon, *Ibid.,* Buc., 1972.

Despre Tudor Mușatescu:

Eugen Lovinescu: Dramaturgi și poeți,... Tudor Mușatescu, în *Memorii,* II, ed. cit.; *Evoluția poeziei dramatice după război,... Tudor Mușatescu,* în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937,* ed. cit.

Perpessicius: Tudor Mușatescu: Ale vieții valuri, schițe vesele, în *Mențiuni critice,* IV, ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: Tudor Mușatescu: „Vitrinele toamnei", în *Sburătorul,* IV, nr. 7, 1927; *Ale vieții valuri,* în *Vremea,* V, nr. 255, 1932; *Mica publicitate, Ibidem,* VII, nr. 412, 1935, toate reprod. în *Scrieri,* 4, ed. cit.

Șerban Cioculescu: Mușatesciana, în *R.l.,* nr. 44, 1970.

George Călinescu: Tudor Mușatescu: „Ale vieții valuri", în *Adev. lit. și art.,* XII, nr. 669, 1933; *Alte orientări..., Tudor Mușatescu,* în *Ist. lit. rom...,* ed. cit.

Camil Petrescu: *„Titanic Vals" de d-l Tudor Mușatescu, „...Escu", de d-l Tudor Mușatescu,* în *Opinii și atitudini,* ed. cit.

G. M. Zamfirescu: *Tudor Mușatescu,* în *Vremea,* I, 11 oct. 1928 ; reprod. în *Mărturii în contemporaneitate,* ed. cit.

Mihail Sebastian: *„Domnișoara Butterfly" de Tudor Mușatescu,* în *V.r.,* XXXII, nr. 2, 1940.

Virgil Brădățeanu: *Comedii politice de Tudor Mușatescu,* în *Comedia în dramaturgia românească,* ed. cit.

Ion Rotaru: *Cîțiva dramaturgi: Tudor Mușatescu,* în *O istorie a lit. rom.,* ed. cit.

Marian Popa: *Tudor Mușatescu,* în *Dicționar de literatură română contemporană,* ed. cit.

Dumitru Solomon: *Postfață,* la *Scrieri,* III, ed. cit.

N. Carandino: *Tudor Mușatescu: „Sosesc diseară",* în *Săptămîna,* nr. 28, 1971 ; *Tudor Mușatescu, așa cum l-am cunoscut,* în *Tribuna,* nr. 15, 1973 ; *„Visul unei nopți de vară" de T. Mușatescu,* în *Autori, piese și spectacole,* ed. cit.

Radu Popescu: *Tudor Mușatescu,* în *Contemp.,* nr. 45, 1970 ; *...Escu de T. Mușatescu,* în *România liberă,* nr. 8525, 1972.

Valeriu Râpeanu: *„...Escu" de T. Mușatescu,* în *Scînteia,* nr. 9159, 1972 ; *Un reprezentant ilustru al teatrului românesc (70 de ani de la nașterea lui T. Mușatescu),* în *Scînteia,* nr. 9428, 1973.

Al. Andrițoiu: *În amintirea lui Tudor Mușatescu,* în *Săptămîna,* nr. 2060, 1974.

Valentin Silvestru: *„Geamandura" de T. Mușatescu,* în *R.l.,* nr. 4, 1970 ; *„Țara fericirii" de T. Mușatescu, Ibid.,* nr. 15, 1973 ; *„Titanic-Vals" de Tudor Mușatescu, Ibid.,* nr. 30, 1975.

Traian Șelmaru: *„...Escu" de T. Mușatescu,* în *Inf. Buc.,* nr. 5777, 1972.

Mircea Iorgulescu: *Tudor Mușatescu: „Fiecare cu părerea lui", în R.l.,* nr. 44, 1970.

Dinu Săraru: *Tudor Mușatescu la 65 de ani,* în *Luceafărul,* nr. 11, 1968 ; *„...Escu" de T. Mușatescu,* în *Săptămîna,* nr. 69/1972.

G. CIPRIAN

Opere :

Omul cu mîrțoaga, comedie în patru acte, T.N. din Buc. 1927 ; *Nae Niculae,* T.R.M. din Buc., 1928 ; *Capul de rățoi,* T.N. Studio din Buc., 1940 ; *Soț ori fărdă,* Cgt., Buc., 1936 ; *Cutia cu maimuțe,* Ed. Contemporană, Buc., 1942 ; *Măscărici și Mîzgălici,* E.S.P.L.A., Buc., 1958 ; *Scrieri,* I—II, E.P.L., Buc., 1965.

Despre G. Ciprian:

Eugen Lovinescu: Proza umoristică și satirică,... G. Ciprian, și *Evoluția poeziei dramatice după război,...* în *Ist. lit. rom. contemp.,* ed cit.

Victor Ion Popa: „Omul cu mîrțoaga" de G. Ciprian, în *Scrieri despre teatru,* ed. cit.

George Călinescu: G. Ciprian: „Soț ori fărdă", în *Adev. lit. și art.,* XV, nr. 796, 1936 ; *Alte orientări,... G. Ciprian,* în *Ist. lit. rom...,* ed cit.

M. Sevastos: „Omul cu mîrțoaga" de G. Ciprian, în *V.r.,* XIX, nr. 10—12, 1927.

Octav Șuluțiu: G. Ciprian: „Capul de rățoi", în *Gîndirea,* XX, nr. 5, 1941.

Mircea Ștefănescu: G. Ciprian, în *Teatrul,* nr. 7, 1968.

Ion Biberi: G. Ciprian „Capul de rățoi", în *G.l.,* nr. 28, 1966.

Al. Piru: Dramaturgii,... G. Ciprian, în *Panorama deceniului literar românesc. 1940—1950,* ed. cit.

Radu Popescu: Capul de rățoi, în *Rom. lib.,* nr. 6690, 1966.

Ovid Crohmălniceanu: Orientări expresioniste,... În lumea oamenilor de teatru, în *Literatura română și Expresionismul,* Ed. Eminescu, Buc., 1971.

Ion Rotaru : Cîțiva dramaturgi... G. Ciprian, în *O istorie a lit. rom.,* ed. cit.

Virgil Brădățeanu: Inovatorul Ciprian, în *Comedia în dramaturgia românească,* ed. cit.

Tr. Șelmaru: „Capul de rățoi" în optica de azi, în *Teatrul,* nr. 6, 1966.

Mihai Ungheanu: G. Ciprian: „Capul de rățoi“, în *Scînteia tineretului*, 15 mai 1966.
Luiza Cristescu: G. Ciprian: „Scrieri“, în *Contemp.*, nr. 45, 1965.
D. Solomon: G. Ciprian: „Scrieri“, în *G.l.*, nr. 45, 1965.
Dinu Săraru: G. Ciprian: „Capul de rățoi“, în *Luceafărul*, nr. 17, 1966.

MIHAIL SEBASTIAN

Opere :

Fragmente dintr-un carnet găsit, cu un portret inedit de Mac Constantinescu, Col. „Cartea cu semne“, Tip. Bucovina, I. E. Torouțiu, Buc., 1932 ; *Femei*, N. C. Buc., 1933 ; *De două mii de ani*. cu o prefață de Nae Ionescu, N.C., Buc., 1934 ; E.P.L.A., Buc., 1946 ; *Orașul cu salcîmi*, Universala-Alcalay, Buc., 1935 ; „B.P.T.“, E.P.L., Buc., 1968 ; *Cum am devenit huligan*, Texte, fapte, oameni, C.N., Buc., 1935 ; *Jocul de-a vacanța*, T.C. din Buc., 1938 ; *Corespondența lui Marcel Proust*, F.P.L.A., Buc., 1939 ; *Accidentul*, F.P.L.A., Buc., 1940 ; „B.P.T.“, E.P.L., Buc., 1969 ; *Steaua fără nume*, T. Alhambra din Buc., 1944 ; *Nopți fără lună*, dramatizare după John Steinbeck, T. Barașeum, 1945 ; *Teatru*, F.P.L.A., Buc., 1946 ; *Jurnal*, în *R.F.R.*, nr. 1—2, 1945 ; *Ultima oră*, T.N. din Buc., 1946 ; *Insula*, T. Municipal, 1947, cu un act de Mircea Ștefănescu ; *Opere alese*, I *(Teatru, Cronici dramatice)*, II *(Proza publicistică)*, prefață și note de V. Mîndra ; *Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume, Ultima oră (Teatru)*, „B.P.T.“, E.P.L., Buc., 1965 ; *Întîlniri cu teatrul*, Studiu introductiv și antologie de Cornelia Ștefănescu, Ed. Meridiane, Buc., 1969 ; *Eseuri, cronici, memorial*, ediție îngrijită și prefațată de Cornelia Ștefănescu, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Despre Mihail Sebastian:

Eugen Lovinescu: Critica nouă..., Mihail Sebastian, și *Epica narativă..., Mihail Sebastian*, în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit.
Perpessicius: Mihail Sebastian: „Fragmente dintr-un carnet găsit“, Mențiuni critice, IV, ed. cit. ; *Femei, Ibid.*, V, ed. cit. ; *O creangă de salcîm de la Dunăre*, în *Jurnal de lector*, *R.F.R.*, XII, nr. 6, 1946.

Camil Petrescu: *Mihail Sebastian, sau despre prietenia literară*, în *R.l.*, II, nr. 55, 1933 ; *Mihail Sebastian : „Femei"*, *Ibid.*, nr. 57, 1933 ; *Mihail Sebastian, Note*, *R.F.R.*, XII, nr. 7, 1945 ; *Amintirea lui Mihail Sebastian*, *Ibid.*, XIV, nr. 10—11, 1947.

Pompiliu Constantinescu: *Mihail Sebastian : „Femei"*, în *V.l.*, VIII, nr. 143, 1933 ; *De două mii de ani*, în *Vremea*, VII, nr. 347, 1934 ; *Cum am devenit huligan*, *Ibid.*, VIII, nr. 379, 1935 ; *Orașul cu salcîmi*, *Ibid.*, VIII, nr. 4199, 1935, toate reproduse în *Scrieri*, 4, ed. cit.

George Călinescu: *Mihail Sebastian : „Femei"*, în *R.l.*, II, nr. 57, 1933 ; *Orașul cu salcîmi*, *Adev. lit. și art.*, XVI, nr. 786, 1935, reprodusă în *Ulysse*, ed. cit. ; *Corespondența lui Proust*, în *J.l*, I, nr. 14, 1939 ; *Noua generație*, *Filozofia „neliniștii" și a „aventurii"*, *Literatura „Experiențelor"...*, *Romancierii...*, *Mihail Sebastian*, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.

Șerban Cioculescu: *Aspecte epice contemporane...*, *Mihail Sebastian : „De două mii de ani"*, în *R.F.R.*, I, nr. 10, 1934 ; *Orașul cu salcîmi*, *Ibid.*, III, nr. 4, 1936 ; reprodusă în *Aspecte literare contemp.*, ed. cit.

Vladimir Streinu: *Mihail Sebastian : „Accidentul"*, în *Pagini de critică literară*, II, E.P.L., Buc., 1968.

Octav Șuluțiu, *Mihail Sebastian : „De două mii de ani"*, în *R.F.R.*, I, nr. 10, 1934 ; *Cum am devenit huligan*, în *Familia*, I, nr. 10, 1935 ; *Orașul cu salcîmi*, în *Familia*, III, nr. 1, 1936, reprod. în *Scriitori și cărți*, ed. cit. ; *M. Sebastian, „Teatru"*, în *Apărarea*, II, nr. 38, 1947.

Mircea Eliade: *O carte cu femei*, *Cuvîntul*, IX, nr. 2823, 1933.

Mircea Vulcănescu: *Triptic de cărți și de semne*, *Mihail Sebastian, „Femei"*, în *Azi*, I, nr. 3—4, 1932.

Petre Comarnescu: *Mihail Sebastian : „Femei"*, în *R.l.*, II, nr. 56, 1933 : *Ironicul destin al lui Mihail Sebastian. Note*, în *R.F.R.*, XII, nr. 7, 1945.

Sergiu Dan: *Mihail Sebastian : „De două mii de ani"*, în *R.F.R.*, I, nr. 10, 1934.

Pericle Martinescu: *Între critică, roman și cronică literară*, în *Reporter*, II, nr. 482, 1935.

I. Ludo: *Iuda trebuia să sufere pentru că e suferind*, „Bibl. Socială", Adam, Buc , 1935.

N. Roșu: *Iosif Hechter în cultura românească*, în *Azi*, III, nr. 5, 1934.

A n t o n B i b e s c u : *Mihail Sebastian la Corcova,* în *R.F.R.*, XII, nr. 3, 1945.

A l R o s e t t i : Mihail Sebastian. Puncte de vedere, în *R.F.R.*, XII, nr. 1, 1945 ; *Puncte de vedere : Personalitatea lui Mihail Sebastian, Ibid.*, XIII, nr. 7, 1946 ; *Mihail Sebastian. Pomenirea lui Mihail Sebastian,* în *Note din Grecia, Diverse,* E.P.L., Buc., *Sebastiana,* în *Luceafărul,* X, nr. 40 (284), 1967.

F. A d e r c a : Secretul lui Mihail Sebastian, în *R.F.R.*, XII, nr. 4, 1945.

C e l l a S e r g h i : Marginalii la „Corespondența lui Marcel Proust", în *R.F.R.*, XII, nr. 1, 1945.

G e o B o g z a : Mihail Sebastian, în *Contemporanul,* XXII, nr. 972, 1965.

A l. P i r u : Dramaturgii ; Generația mijlocie,... M. Sebastian. în *Panorama dec. lit. rom.*, ed. cit.

I. N e g o i ț e s c u : Mihail Sebastian : „Accidentul", în *Națiunea română,* nr. 9, 1944 ; *Teatru,* în *Fapta,* nr. 856, 1947, reproduse în *Scriitori moderni,* ed. cit.

P a u l G e o r g e s c u : Mihail Sebastian : „Teatru", în *Păreri literare,* E.P.L., Buc., 1964.

N. B a r b u : Drumul creației lui Mihail Sebastian, schiță monografică, în *Iașul literar,* nr. 14, 1955.

B. E l v i n : Teatrul lui Mihail Sebastian, E.S.P.L.A., Buc., 1955.

V. M î n d r a : Însemnări despre teatrul lui Mihail Sebastian, prefață la *Opere alese,* ed. cit. ; *Mihail Sebastian între reverie și luciditate,* în *Incursiuni în istoria dramaturgiei românești,* Ed. Minerva, Buc., 1971.

V a l e r i u R â p e a n u : Mihail Sebastian și pasiunea cunoașterii, în *Noi și cei dinaintea noastră* E.P.L., Buc., 1966.

C o r n e l i a Ș t e f ă n e s c u : Mihail Sebastian, Ed. Tineretului, Buc., 1968 ; Studiu introductiv la *Întîlniri cu teatrul,* ed. cit. ; Prefață la *Eseuri, cronici, memorial,* ed. cit.

I o n R o t a r u : Cîțiva dramaturgi..., Mihail Sebastian, în *O istorie a lit. rom.*, ed. cit.

V i r g i l B r ă d ă ț e a n u : Evoluția lui Mihail Sebastian, în *Comedia în dramaturgia românească,* ed. cit.

I o n V l a d : „Jocul" dramatic al lui Mihail Sebastian, în *Convergențe,* Ed. Dacia, Cluj, 1972.

CRITICA

EUGEN LOVINESCU

Opere :

Paşi pe nisip, I—II, Ed. Librăria Naţională, Fălticeni, 1906 ; *De peste prag*, dramă în trei acte, Ploieşti, 1906 : *Nuvele*, Socec, 1907 ; *J.J. Weiss et son oeuvre littéraire*, avec une préface par Emile Faguet, Ed. H. Champion, Paris, 1909 ; *Les voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle*, avec une préface par Gustave Fougères de l'Institut, Ed. Champion, Paris, 1909 ; *Critice*, I, Socec, Buc., 1909 ; ed. a II-a, Alcalay, Buc., 1920 ; ed. a III-a, Ancora, Buc., 1925; *Critice*, II, *Ibid.*, Socec, Buc., 1910; ed. a II-a, Alcalay, Buc., 1920 ; ed. a III-a, Ancora, Buc., 1926 ; *Scenete şi fantezii*, Flacăra, Buc., 1911 ; *Crinul*, „Bibl. Lumina", Buc., 1912 ; *Cine era ?*, comedie într-un act, Iaşi, 1913 ; *Grigore Alexandrescu, viaţa şi opera lui*, Ed. Minerva, Buc., 1909 ; ed. a II-a, C.R., Buc., 1925 ; ed. a III-a, C. Şc., Buc., 1928 ; *Costache Negruzzi, viaţa şi opera lui*, Ed. Minerva, Buc., 1913 ; ed. a II-a, C.R., Buc., 1924 ; ed. a III-a, C. Şc., Buc., 1940 ; *Aripa morţii*, Flacăra, Buc., 1913 ; *Comedia dragostei*, Alcalay, Buc., f.a. ; *Critice*, III, Flacăra, Buc., 1915 ; ed. a II-a, Alcalay, Buc., 1920 ; ed. a III-a, Ancora, Buc., 1927 ; *Critice*, IV, Steinberg, Buc., 1916 ; ed. a II-a, Alcalay, Buc., 1920 ; ed. a III-a, Ancora, Buc., 1928 ; *Pagini de război*, Alcalay, Buc., 1918 ; *În cumpăna vremii*, Socec, Buc., 1919 ; *Lulu*, Alcalay, Buc., 1920 ; *Epiloguri literare*, ed. Al. Stănciulescu, Buc., 1920 ; *Critice*, V. Alcalay, Buc., 1921 ; ed. a II-a, Ancora, Buc., 1928 ; *Critice*, VI, Ancora, 1921 ; ed. a II-a, *Ibid.*, 1928 ; *Antologie critică*, C. Şc., Buc., 1921 ; *Gheorghe Asachi, viaţa şi opera lui*, C.R., Buc., 1921 ; ed. a II-a, C. Şc., Buc., 1927 ; *Critice*, VII, *Ancora*, Buc., 1922, ed. a II-a, *Ibid.*, 1929 ; *Critice*, VIII şi IX, *Ibid.*, 1923 ; *Istoria civilizaţiei române moderne*, I. *Forţele revoluţionare*, Ancora, Buc., 1924 ; II. *Forţele reacţionare*, Ancora, Buc., 1925 ; III. *Legile formaţiei civilizaţiei române moderne*, Ancora, Buc., 1925 ; ed. a II-a, cu un studiu de Z. Ornea, Ed. Ştiinţifică, Buc.,. 1972 ; *Figuri ardelene*, „Bibl. Semănătorul", Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1926 ; *Istoria literaturii române contemporane :* I. *Evoluţia ideologiei literare*, Ancora, Buc., 1926 ; II. *Evoluţia criticei literare*, *Ibid.*, 1926 ; III. *Evoluţia poeziei lirice Ibid.*, 1927 ; IV. *Evoluţia poeziei epice*, *Ibid.*, 1928 ; *Mutaţia valorilor estetice*, *Ibid.*, 1929 ; ed. a II-a, I—II, Ed. Minerva, Buc.,

1973 ; *Critice,* X, Ancora, Buc., 1929 ; *Viața dublă (Comedia dragostei* și *Lulu,* contopite), Ancora, Buc., 1929 ; *Memorii,* I, *1910—1916,* Cgt., Buc., 1930 ; *Memorii,* II, *1916—1930,* Scr. rom., Craiova, 1932 ; *Bizu,* N.C., Buc., 1932 ; *Firu-n patru,* N.C., Buc., 1932 ; *Note,* Adevărul, Buc., 1934 ; *Bălăuca,* Adevărul, Buc., 1935 ; *Diana,* Socec, Buc., 1936 ; *Mili,* Adevărul, Buc., 1936 ; *Memorii,* III *(Portrete și scene din viața literară),* Adevărul, Buc., 1937 ; *Acord final,* în *R.F.R.,* V, nr. 12, 1938, și VI, 1, 2, 3, 4, 6, 1939 ; Ed. Dacia, Cluj, 1974 ; *T. Maiorescu,* I—II, F.P.L.A., Buc., 1940 ; ed. a. II-a. îngrijită de Maria Simionescu, cu un cuvînt înainte de Al. George, Ed. Minerva, Buc., 1972 ; *Aquaforte (Memorii,* IV), Ed. Contemporană, Buc., 1941 ; *Anonymus notarius : E. Lovinescu, Schiță biografică,* în *E. Lovinescu,* vol. omagial, Vremea, Buc., 1942 ; *Confesiune asupra carierei mele de critic, Ibid. ; P.P. Carp, critic literar și literat,* „B.P.T.", nr. 1539, Buc., 1942 ; *Antologia scriitorilor ocazionali...* Cu o prefață de Anonymus Notarius, C. Șc., Buc., 1943 ; *Portrete literare,* „Bibl. Univ.", nr. 15—17, f.a. ; *T. Maiorescu și contemporanii lui* (V. Alecsandri, M. Eminescu, A. D. Xenopol), C. Șc., Buc., 1943 ; *T. Maiorescu și posteritatea lui critică,* C. Șc., Buc., 1944 ; *T. Maiorescu și contemporanii lui,* II (Gh. Panu, Iacob C. Negruzzi), C. Șc., 1944 ; ed. a II-a, I și II într-un volum, îngrijit de Maria Simionescu, prefață de Z. Ornea, Ed. Minerva, Buc., 1974 ; *Texte critice,* ed. îngrijită, introd. și tabel cronologic de I. Negoițescu, Ed. Tineretului, Buc., 1968 ; *Scrieri,* I *(Critice),* cu un studiu introductiv : *Concepția criticii lui Eugen Lovinescu* de Eugen Simion, E.P.L., Buc., 1969 ; II—III *(Memorii, Aquaforte),* cu o prefață : *Argument în favoarea memoriilor,* de Eugen Simion, Buc., 1970 ; IV—V *(Istoria literaturii române contemporane), Ibid.,* 1973.

Lucrări de filologie latină :

O chestie de sintaxă latină, 1904 ; *Pronunțarea latină în epoca clasică,* 1904.

Traduceri din literaturile clasice :

C. Tacit : Analele, I, cărțile 1—6, și II, cărțile 11—16, C. Șc., Buc., 1916 ; C. Tacit : *Anale* (bucăți alese), „Bibl. Semănătorul", Ed. Libr. Diecezane, Arad, 1926.

Horațiu : I *(Odele și epodele)* și II *(Satire și scrisori),* C. Șc., Buc., 1923 ; Homer : *Odiseia* (trad. în proză), „Bibl. Energia", F.P.L.A , Buc., 1933.

D e s p r e   E u g e n   L o v i n e s c u :

N. I o r g a : E. Lovinescu : „Pași pe nisip“ (II), în *Sămănătorul,* 30 aprilie, 1906 ; *Procesul „sămănătorismului“*, în *Ramuri,* nr. festiv, 1905—1929 ; *„După războiul“ și criza bolilor literare..., Publicațiile periodice,* în *Istoria literaturii române contemporane,* II. *În căutarea fondului,* Adev., Buc., 1934.

G. I b r ă i l e a n u : Eugen Lovinescu : „Pași pe nisip“ (I, II), *V.r.,* I, nr. 4 și nr. 8, 1906 ; *Probleme literare, Ibid.,* I, nr. 7 și 8 ; *E. Lovinescu : „Nuvele“, Ibid.,* II, nr. 3, 1907 ; *E. Lovinescu : „Istoria civilizației române moderne“, Ibid.,* XVI, nr. 12, 1924 ; *Edițiile lui Eminescu — Ediția d-lui E. Lovinescu, Ibid.,* XXI, nr. 5—6, 1929 ; *Dl. E. Lovinescu este vesel, Ibid.,* XXI, nr. 11—12, 1929.

M. D r a g o m i r e s c u : Impresionismul și raționalismul în critică, în *Critică,* vol. I, *Directive — 1896—1910 ; Cazul Lovinescu,* în *Țara nouă,* nr. 9—10, 1912 ; *Obiectivitate neobrăzată,* în *Falanga,* nr. 2, 1926 ; *A doua obiectivitate neobrăzată a d-lui E. Lovinescu, Ibid.,* nr. 8, 1926 ; sub semnătura Radu Bucov : *Cerna și Lovinescu, Ibid.,* nr. 3, 1926 ; *Crtica și d-l Lovinescu, Ibid.,* nr. 12, 1927 ; *Retorismul sau ce nu știe criticul-bagatelă, Ibid. ; Datoriile d-lui E. Lovinescu, Ibid. ; E. Lovinescu și d. N. Rădulescu-Niger, Ibid. ; Aberațiile poeziei nouă, Ibid.* nr. 16, 1920 ; *Lovineștiene sau nigerisme* (I), *Ibid.,* nr. 16, 1927 ; *Lovineștiene sau nigerisme* (II), *intelectualism, abstractism, ideologism, Ibid. ; Dl. Lovinescu și critica d-lui Dragomirescu, Ibid.,* nr. 21, 1920 ; *Aberațiile poeziei nouă, Ibid.,* nr. 23, 1927 ; *Observări critice, Ibid.,* nr. 27, 1927 ; *Observări critice. Pagină finală de E. Lovinescu, Ibid.,* nr. 28, 1927.

I. T r i v a l e : „C. Negruzzi, viața și opera lui“, de E. Lovinescu, în *Cronici literare,* Buc., 1915.

R ă d u l e s c u - M o t r u : Ideologia revoluționară în cultura română, în *Mișcarea literară,* II, n-rele 29 și 30, 1925.

B o g d a n - D u i c ă : E. Lovinescu : „Pași pe nisip“, în *Conv. lit.,* XL, 1906 ; *Istoria civilizației române moderne,* în *Societatea de mîine,* nr. 31, 1924 ; *Memorii,* I, în *Conv. lit.,* nr. 64, 1934.

D. C a r a c o s t e a : Un examen de conștiință literară în 1915, în *Drum drept,* X, nr-ele 40, 41, 42, 44, 46, 48—52, 1915, și XI, 2, 4, 5, 10, 11 și 21, 1916 ; *Un mare critic modernist, domnul Eugen Lovinescu,* C.R., Buc., 1927.

S e x t i l   P u ș c a r i u : Cinci ani de mișcare literară, Ed. Minerva, Buc., 1909.

Tudor Arghezi: *Tabula rasa*, în *Cronica*, I, nr. 28, 1915; *Omagiu lui E. Lovinescu...*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930; *O scrisoare către E. Lovinescu*, în *Informația zilei*, nr. 501, 1943.

Victor Eftimiu: *Omagiu lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930; *„Sburătorul" și actualitatea vieții literare*, în *Lupta de clasă*, nr. 5, 1969.

G. *Topîrceanu*: *Importul de civilizație și literatură*, în *Lumea*, I, nr. 14, 1925.

Liviu Rebreanu: *„Sburătorul" văzut de...*, în *Vremea*, V, nr. 232, 1932; *Epilogul epilogului*, în *R.l.*, I, nr. 19, 1932.

Hortensia Papadat-Bengescu: *„Sburătorul" văzut de...*, în *Vremea*, V, nr. 232, 1932.

Camil Petrescu: *Noi și apusul*, în *Cuvîntul liber*, nr. 43, 1924; *Între Occident și Orient*, în *Adev.*, 1, ian. 1925; f.t. (despre *Istoria civilizației)*, în *Cetatea literară*, nr. 4, 1925; *Omagiu*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930; *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, în *R.l.*, I, nr-ele 11, 12, 14, 17 și 18, 1932; *Caietele „Cetății literare"*, Buc., 1933; *Puncte de reper*, în *Acțiunea*, nr. 696, 1942.

Felix Aderca: *De vorbă cu d. E. Lovinescu*, în *M.l.*, I, nr. 2, 1924; reprod. în *Mărturia unei generații*, N. C., Buc., 1929.

Ion Barbu: *„Evoluția poeziei lirice" după E. Lovinescu*, în *Ideea europeană*, IX, nr. 206, 1927; *„Sburătorul" văzut de...*, în *Vremea*, V, nr. 232, 1932.

Gh. Brăescu: *Omagiu lui E. Lovinescu...*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930.

Camil Baltazar: *Amintiri despre E. Lovinescu*, în *Capricorn*, nr. 2, 1930; *Omagiu lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930; *Memoriile d-lui E. Lovinescu*, *Ibid.*, nr. 152, 1930; *Laboratorul din Cîmpineanu*, în *R.l.*, nr. 4, 1932; *Cetățeanul E. Lovinescu*, în *R.F.R.*, nr. 1, 1947.

Ion Petrovici: *Omagiu lui E. Lovinescu...*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930.

Nichifor Crainic: *A doua neatîrnare*, în *Gîndirea*, VI, nr. 1, 1926; *Spiritualitatea*, *Ibid.*, nr. 8—9, 1928; *Gogomăniile d-lui E. Lovinescu*, *Ibid.*, nr. 7, 1937.

Radu Dragnea: *În jurul criticelor d-lui N. Iorga. Răspuns d-lui Lovinescu și altora*, în *Drum drept*, X, nr. 32, 1915.

D. V. *Barnovski*: *E. Lovinescu: „Istoria civilizației române moderne"*, în *V.r.*, XVII, nr. 2, 1925.

I. C. Filitti: E. Lovinescu: „Istoria civilizației române moderne", I, II, în *Conv. lit.*, nr. 1—2, 1925.

Tudor Vianu: Revizuire critică, în *Făclia*, I, nr. 8, 1916 ; *Este cu putință o disociere ?* în *Sburătorul*, I, nr. 27, 1919 ; *Critica generației noastre și dl. E. Lovinescu*, în *Gîndirea*, VI, nr. 9—11, 1926; *E. Lovinescu la cincizeci de ani*, în *Trei critici literari*, „B.P.T.", nr. 1550, Socec, 1937 ; *Portretiști și eseiști..., E. Lovinescu*, în *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, Buc., 1941 ; *E. Lovinescu-portret moral*, în *Vremea*, nr. 628, 1941, reprod. în vol. omagial : *E. Lovinescu*, ed. cit. ; *Amintirea lui E. Lovinescu*, în *Lumea*, I, nr. 2, 1945.

Perpessicius: Horațiu: „Odele și epodele" ; Satire și scrisori, traducere de E. Lovinescu, Lovinescu (E) : *Critice*, vol. IX, *Poezia nouă*, în *Repertoriu critic*, ed. cit... ; *E. Lovinescu : Critice, I și II ; Istoria literaturii române contemporane I și II*, în *Mențiuni critice*, I, C. Șc., 1928 ; *Istoria literaturii române contemporane*, III și IV ; *Biblioteca clasicilor români, Ibid.*, II, F.P.L.A., Buc., 1934 ; *Memorii*, I, *Ibid.*, III, 1936 ; *Memorii*, II, *Ibid.*, IV, 1938, *E. Lovinescu* — 1. *Privire generală ;* 2. *E. Lovinescu și T. Maiorescu ;* 3. *Memorialistul*, în vol. omagial : *E. Lovinescu*, ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: E. Lovinescu: „Istoria civilizației române moderne", I, II, în *Ritmul vremii*, nr. 3, 1925 : *„Critice, I"*, în *M.l.*, nr. 32—33, 1925, *E. Lovinescu*, în *Mișcarea literară*, Ancora, Buc., 1927 ; *Istoria literaturii române contemporane*, I, în *V.l.*, I, nr. 25, 1926 ; II, *Ibid.*, nr. 32, 1927 ; III, *Ibid.*, II, nr. 63, 1927 ; *Reflecții polemice*, în *Kalende*, I, nr. 3—4, 1929 ; *Omagiu lui E. Lovinescu...*, în *Vremea*, III, nr. 148, 1930 ; *E. Lovinescu : „Bizu"*, în *Vremea*, V. nr. 263, 1932 ; *E. Lovinescu-memorialist*, în *Critice*, Vremea, Buc., 1933 ; *E. Lovinescu : „Firu-n patru"*, în *Vremea*, VI, nr. 315, 1933 ; *Mite, Ibid.*, VIII, nr. 371, 1935 ; *Bălăuca, Ibid.*, VIII, nr. 417, 1935 ; *Diana, Ibid.*, X, nr. 470, 1937 ; *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937, Ibid.*, X, nr. 494, 1937 ; *Mili, Ibid.*, X, nr. 517, 1937 ; *Titu Maiorescu, Ibid.*, XIII, nr. 608, 1941 ; *E. Lovinescu, Ibid.*, XIII, nr. 624, 1941 ; *E. Lovinescu* — 1. *Criticul*, 2. *Umanistul*, 3. *Monografistul*, 4. *Memorialistul*, în vol. omagial *E. Lovinescu*, ed. cit. ; *E. Lovinescu : „P. P. Carp, critic literar și literat"*, în *Vremea războiului*, nr. 640, 1942 ; *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, în *Vremea*, XV, nr. 701, 1943 ; *Antologia scriitorilor ocazionali, Ibid.*, XV, nr. 721, 1943 ; *E. Lovinescu*, în *Curentul*, XVI, nr. 5539, 1943 ; *E. Lovinescu*,

postfață la *T. Maiorescu și contemporanii lui,* vol. II, ed. cit.; *T. Maiorescu și contemporanii lui,* vol. II, cronică radiodifuzată la 22 ian. 1945; *Debuturile lui E. Lovinescu,* în *R.F.R.*, XIII, nr. 4, 1946, reprod. în *Eseuri critice,* C. Șc., Buc., 1947; *Concepția maioresciană în critica lui E. Lovinescu,* în *R.F.R.*, XIII, nr. 5, 1946, reprod. în *Eseuri critice,* ed. cit.; *Lovinescu contra N. Iorga,* în *R.F.R.*, XIII, nr. 6, 1946, reprod. în *Eseuri critice,* ed. cit. Toate reproduse în *Scrieri,* 3, E.P.L., Buc., 1969.

G. Călinescu: *Despre critică și critici,* în *Sinteze,* I, nr. 3—4, 1927; *Păreri și resentimente,* în *V.l.*, II, nr. 65, 1927; *Elogii pentru libertate, Ibid.*, nr. 66, 1927; *Eugen Lovinescu,* în *Gîndirea,* VII, nr. 12, 1927; *E. Lovinescu: „Istoria literaturii române contemporane. Mutația valorilor estetice"*, în *V.l.*, III, nr. 117, 1929; *Biografie critică* (despre *Memorii,* I), în *Capricorn,* nr. 2, 1930; *Omagiu lui E. Lovinescu, Ibid.; Masca apolloniană a lui E. Lovinescu,* în *Vremea,* III, nr. 152, 153, 1930, IV, 162, 164, 166, 167, 1931; *E. Lovinescu: „Mite"*, în *Adev., lit și art.*, XV, nr. 740, 1935; *Odiseia, Ibid.*, nr. 772, 1935; *Diana, Ibid.*, XVIII, nr. 841, 1937; *Memorii,* II, *Ibid.*, XVIII, nr. 859, 1937; *Eugen Lovinescu. V.r.*, XXIX, nr. 7, 8—9, 1937; *E. Lovinescu: „Mili"*, în *Adev. lit. și art.*, XVIII, nr. 889, 1937; *Moderniștii, Momentul 1919, Sburătorul, Eugen Lovinescu,* în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.; *Meditații în jurul lui E. Lovinescu,* în *Vremea,* nr. 760, 1944.

Șerban Cioculescu, *E. Lovinescu: „Critice", IX,* în *Săptămîna muncii intelectuale și artistice,* nr. 1, 1924; *Istoria literaturii române contemporane,* IV, în *Adevărul,* nr. 13, 1928; *„Memorialistica" d-lui E. Lovinescu, R.F.R.*, nr. 6, 1937; *E. Lovinescu 1. Personalitatea, 2. Memorialistul, 3. Istoriograful,* în vol. omagial: *E. Lovinescu, ed. cit.; Artistul,* în *Vremea,* nr. 708, 1943; *Patricianul,* în *Fapta,* nr. 12, 1943; *În amintirea lui E. Lovinescu,* în *Univ. lit.*, nr. 7, 1945; *25 de ani de la moartea lui E. Lovinescu,* în *G.l.*, 11 iulie 1968; *Semicentenarul „Sburătorului"*, în *R.l.*, nr. 13, 1969; *„Sburătorul" și actualitatea vieții literare,* în *Lupta de clasă,* nr. 5, 1969; *Memorialistica lui E. Lovinescu: E. Lovinescu, artistul; E. Lovinescu; În amintirea lui E. Lovinescu,* în *Aspecte literare contemp.*, ed. cit.; *„Mălurenii"*, în *Itinerar critic,* Ed. Eminescu, Buc., 1973; *Lovinescu și „Sburătorul"*, în *Amintiri,* Ed. Eminescu, Buc., 1975.

Vladimir Streinu: *Omagiu lui E. Lovinescu,* în *Vremea,* III, nr. 148, 1930; *E. Lovinescu romancier; „Mite", „Bălăuca"*, în *Pagini de critică literară, Memorii,* III, F.P.L.A., Buc., 1938;

E.P.L., Buc., 1968 ; *E. Lovinescu ;* 1. *Exemplul lui E. Lovinescu,* 2. *Istoricul literar,* în vol. omagial *E. Lovinescu,* ed. cit. ; *Semicentenarul „Sburătorului“,* în *R.L.,* nr. 17, 1969 ; *„Sburătorul“ și actualitatea vieții literare,* în *Lupta de clasă,* nr. 5, 1969.

Octav Șuluțiu : E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane“, VI, Mutația valorilor estetice, în *Vremea,* II, nr. 89, 1929 ; *În jurul lui „Bizu“,* în *R.l.,* nr. 39, 1932 ; *E. Lovinescu : „Bizu“,* în *Azi,* II, nr. 1, 1933 ; *Eugen Lovinescu : „Firu-n patru“,* în *Axa,* II, nr. 23, 1933 ; *„Mite“,* în *Familia,* I, nr. 9, 1935 ; *„Bălăuca“, Ibid.,* III, nr. 1, 1936 ; *„Diana“, Ibid.,* IV, nr. 5, 1937 ; *„Mili“, Ibid.,* V, nr. 3—4, 1938 ; reprod. în *Scriitori și cărți,* Ed. Minerva, Buc., 1974 ; *În memoriam* (E. Lovinescu), în *Vremea,* XV, nr. 709, 1943.

Mihail Sebastian : E. Lovinescu : „Istoria literaturii române contemporane“, IV, în *Tiparnița literară,* I, nr. 2, 1928 ; *Evoluția prozei literare,* în *U.l. ;* XLIV, nr. 50, 1928 ; *Memorii,* II, în *R.l.,* nr. 8—9, 1932 ; *Psiholog și portretist nu e tot una, Ibid.,* nr. 12, 1932 ; *„Bizu“, Ibid.,* nr. 38, 1932 ; *E. Lovinescu : „Bălăuca“,* în *Rampa,* 13 dec. 1935 ; *Memorii,* III, în *Reporter,* 23 mai 1937 ; *Notă la o istorie literară,* în *R.F.R.,* IV, nr. 7, 1937.

Eugen Ionescu : E. Lovinescu : „Memorii“, I, în *Fapta,* nr. 9, 1930, *Jurnal,* în *R.l.,* nr. 11, 1932 ; *E. Lovinescu : „Bizu“,* în *Axa,* nr. 4, 1932.

Petre Pandrea : Specific național și moment istoric, în *Adev. lit. și art.,* X, nr. 561, 1931.

Anton Holban : Portretele d-lui E. Lovinescu, în *Vremea,* V, nr. 232, 1932.

Ilarie Voronca : „Sburătorul“ văzut de..., în *Vremea,* V, nr. 232, 1932.

I. Peltz : Omagiu lui E. Lovinescu, în *Vremea,* III, nr. 148, 1930 ; *„Sburătorul“ văzut de..., Ibid.,* V, nr. 232, 1932 ; *„Bizu“ sau schimbarea la față a d-lui E. Lovinescu,* în *R.l.,* nr. 53, 1933 ; *Romanul domnului E. Lovinescu, Ibid.,* nr. 89, 1934.

Ioana Postelnicu : La „Sburătorul“, în *R.l.,* nr. 11, 1969; *„Sburătorul“ și actualitatea vieții literare,* în *Lupta de clasă,* nr. 5, 1969.

Z. Stancu : Confesiuni... în casa lui E. Lovinescu, în *Luceafărul,* IV, nr. 8, 1967.

Cicerone Theodorescu : „Sburătorul“ și actualitatea vieții literare, în *Lupta de clasă,* nr. 5, 1969.

E u g e n J e b e l e a n u : *Alegerile de la Academia Română*, în *Cuvîntul liber*, nr. 30, 1936 ; *Arta și bucuriile inimii. Scrisoare deschisă d-lui Eugen Lovinescu*, în *Timpul*, nr. 2177, 1943 ; *Amintiri despre Lovinescu*, în *R.F.R.*, nr. 11, 1946.

L u c i a n B o z : *E. Lovinescu, „Memorii"*, *I*, în *V.r.*, XXIX, nr. 4—5, 1937.

A l. D i m a : *Istoria mișcării „Sămănătorului"*, cu prilejul ediției definitive vol. I al *Criticilor d-lui Lovinescu*, în *Datina*, III,

A l. P i r u : *E. Lovinescu*, în *Națiunea*, nr. 52, 1946 ; *Între G. Ibrăileanu și E. Lovinescu*, în *J.l.*, nr. 3, 1948 ; *E. Lovinescu*, în *Panorama deceniului literar românesc, 1940—1950*, ed. cit., ; *Lovinesciana*, în *Varia*, I, Ed. Eminescu, Buc., 1972 ; *Lovinescu și antinomiile criticii*, *Ibid.*, II, 1973.

A d r i a n M a r i n o : *E. Lovinescu : „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică"*, în *V.r.*, XXXVII, nr. 5—6, 1945 ; *E. Lovinescu și metoda impresionistă*, în *Anuarul de lingvistică și istorie literară*, T. I, XVI, Iași, 1966 ; *Între impresie și impresionism*, în *Ramuri*, nr. 12, 1967 ; *Semicentenarul „Sburătorului"*, în *R.l.*, nr. 17, 1969.

E d g a r P a p u : *Semicentenarul „Sburătorului"*, în *R.l.*, nr. 17, 1969.

I. N e g o i ț e s c u : *Manifestul cercului literar*, împreună cu Victor Ionescu, Radu Stanca, C. Regman, Ovidiu Drimba, I. Oană, în *Viața*, nr. 742, 1943 ; *E. Lovinescu : „Antologia scriitorilor ocazionali"*, în *Națiunea română*, nr. 8, 1944 ; reprod. în *Scriitori moderni*, E.P.L., Buc., 1966 ; *O amintire*, în *V.r.*, nr. 2, 1969 ; *Semicentenarul „Sburătorului"*, în *R.l.*, nr. 17, 1969 ; *Introducere* la E. Lovinescu ; *Texte critice*, 1970, ed. cit. ; *E. Lovinescu*, Albatros, Buc., 1970.

C o r n e l R e g m a n : *În marginea ciclului junimist lovinescian*, în *Revista Cercului literar*, nr. 2, 1942, reprod. în *Cărți, autori, tendințe*, E.P.L., Buc., 1967.

I. V i t n e r : *E. Lovinescu, sau impasul subiectivității*, în *Critica criticii*, „Col. Contemp.", Buc., 1949.

P a u l G e o r g e s c u : *Pentru spiritul critic ; Permanențe lovinesciene*, în *Printre cărți*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.

N. T e r t u l i a n : *Eugen Lovinescu sau contradicțiile estetismului*, E.S.P.L.A., Buc., 1959.

D. M i c u : *E. Lovinescu*, în *Periplu*, C.R., Buc., 1974.

E u g e n S i m i o n : *E. Lovinescu. Arta criticului*, în *Orientări în literatura contemporană*, E.P.L., Buc., 1965 ; *T. Maiorescu*

și Eugen Lovinescu, în *G. l.*, nr. 22, 1967 ; *E. Lovinescu și valorile clasice*, în *V.r.*, nr. 2—3, 1968 ; *E. Lovinescu, istoricul*, în *Luceafărul*, iulie 1968 ; *Despre impresionism*, în *Luceafărul*, 5 oct. 1968 ; *Impresionismul și emoția critică*, în *Luceafărul*, 12 oct. 1968 ; *Critica apollinică*, în *Cronica*, 1 febr. 1969 ; *Revizuirile criticului*, *Ibid.*, 22 martie 1969 ; *O știință care nu există*, *Ibid.*, 5 apr. 1969 ; *Impresionism, neoimpresionism...*, în *R.l.*, 20 martie 1969 ; *Semicentenarul „Sburătorului"*, în *R.l.*, nr. 17, 1969 ; *E. Lovinescu, scepticul mîntuit*, C.R., Buc., 1971.

Ileana Vrancea: *E. Lovinescu, critic literar*, E.P.L., Buc., 1965 ; *E. Lovinescu — Artistul*, E.P.L., Buc., 1969 ; *Confruntări în critica deceniilor IV—VII (E. Lovinescu și posteritatea lui critică)*, C.R., Buc., 1975.

Lucian Raicu: *E. Lovinescu: „Scrieri"*, în *R.l.*, nr. 35, 1969 ; *E. Lovinescu — între dezabuzare și credință*, I—II, în *Structuri literare*, Ed. Eminescu, Buc., 1973.

Mihai Ungheanu: *E. Lovinescu sau critica de direcție*, în *Campanii*, Ed. Eminescu, Buc., 1970 ; *Eugen Lovinescu sau dezidența antimaioresciană*, în *Arhipelag de semne*, C.R., Buc., 1975.

Florin Mihăilescu: *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Ion Rotaru: *E. Lovinescu și mișcarea de la „Sburătorul"*, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.

G. *Dimisianu*: *E. Lovinescu în actualitate*, în *Valori actuale*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.

Z. *Ornea*: Studiu introductiv la *Istoria civilizației române moderne*, ed. a II-a, ed. cit. ; Prefața la *Titu Maiorescu și contemporanii lui*, ed. cit.

PERPESSICIUS

Opere :

Repertoriu critic, „Bibl. Semănătorul", nr. 120—122, Ed. Libr. Diecezane, Arad. 1925 ; *Scut și targă*, C. Șc., Buc., 1926 ; *Mențiuni critice*, I (1923—1927), C. Șc., Buc., 1928 ; *Itinerar sentimental*, C. N., Buc., 1932 ; *Mențiuni critice*, II (1927—1929), F.P.L.A., Buc., 1934 ; *Mențiuni critice*, III (1929—1931), F.P.L.A., Buc., 1933 ; *Mențiuni critice*, IV (1931—1932), F.P.L.A., Buc., 1938 ; *Dictando divers* (1925—1933), F.R.P.L.A., Buc., 1940 ; *Jurnal de lector, completat cu Eminesciana*, C. Șc., Buc., 1944 ; *Mențiuni critice*, V (1932—1933),

F.R.P.L.A. 1946 ; *Mențiuni de istoriografie literară și folclor,* (1948—1956), E.P.L.A. ; Buc., 1957 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (II) (1957—1960), E.P.L., Buc., 1961 ; *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (III) (1963—1967) E.P.L., Buc., 1967 ; *Opere,* I *(Poezii),* E.P.L.A., Buc., 1966 ; *Opere* (II), *(Mențiuni critice, I),* E.P.L., Buc., 1967 ; *Memorial de ziaristică,* Ed. Minerva, Buc., 1970 ; *Lecturi intermitente,* Dacia, Cluj, 1971 ; *Opere,* III *(Mențiuni critice,* II), E.P.L., Buc., 1971 ; IV *(Mențiuni critice* III), Ed. Minerva, Buc., 1971 ; V *(Mențiuni critice,* IV), Ed. Minerva, Buc., 1972 ; VI *(Mențiuni critice,* V), Ed. Minerva, Buc., 1973.

Antologii :

Antologia poeților de azi, în colab. cu Ion Pillat, C.R., Buc., vol. I, 1925 ; vol. II, 1927 ; *De la Chateaubriand la Mallarmé,* antologie de critică franceză literară, traducere și note, F P.L.A., Buc., 1938.

Ediții critice :

Mateiu I. Caragiale: Opere, prefață, note și variante, F.P.L.A., Buc., 1936.

M. Eminescu: Opere (Introducere, note, variante și anexe), F.P.L.A., Buc., vol. I, 1939 ; vol. II, 1943 ; vol. III, 1944 ; Ed. Acad., Buc., vol. IV, 1952 ; vol. V, 1958 ; vol. VI, 1963.

Despre Perpessicius:

E. Lovinescu: Critica nouă,... Perpessicius, în *Ist. lit. rom. contemp.* II, ed. cit. ; *Poezia de fantezie,... Perpessicius, Ibid.,* III, ed. cit., ; *Critica nouă,... Perpessicius : Poezia de fantezie, — Perpessicius,* în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937,* ed. cit. ; *A treia generație postmaioresciană,... Perpessicius,* în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică,* ed. cit.

N. Davidescu: Poezia d-lui Perpessicius, în *Aspecte și direcții literare,* vol. II, C.N., Buc., 1924.

Nae Ionescu: Perpessicius, în *Cuvîntul,* III, nr. 483, 1926.

Tudor Vianu: Perpessicius: „Scut și targă“, în *V. r.,* XVIII, nr. 5—6, 1926.

Camil Petrescu: Perpessicius: „Scut și targă“, în *Cetatea literară,* I, nr. 9—10, 1926.

Emanoil Bucuță: Perpessicius: „Scut și targă“ (cronică în versuri), în *Societatea de mîine,* 1926.

A l. P h i l i p p i d e: Pillat și Perpessicius: „Antologia poeților de azi", II, în *V.r.*, XX, nr. 1, 1929.

A d r i a n   M a n i u: Perpessicius: „Scut și targă", în *Rampa*, XII, ian. 1927.

P o m p i l i u   C o n s t a n t i n e s c u: Perpessicius: „Scut și targă", în *V.l.*, I, nr. 14, 1926; *Perpessicius*, în *Vremea*, nr. 239, 1932, republican în *Critice*, ed. cit.; *Perpessicius: „Mențiuni critice"*, II, în *Vremea*, VII, nr. 344, 1934; *„Mențiuni critice"*, III, *Ibid.*, IX, nr. 468; *Ediția Perpessicius*, în *R.F.R.*, VII, nr. 4, 1940, republicat în *Eseuri critice*, C. Șc., Buc., 1947; *Perpessicius: Dictando divers*, I (1925—1933), în *Vremea*, XIII, nr. 605, 1941; *M. Eminescu: „Opere"*, II, *Ibid.*, XV, nr. 738, 1944, reproduse toate în *Scrieri*, 4, ed. cit. *Perpessicius eminescolog*, în *Caleidoscop*, C.R., Buc., 1974.

V l a d i m i r   S t r e i n u: Perpessicius: „Scut și targă", în *Sburătorul*, IV, nr. 4, 1926; *Ediția monumentală Eminescu*, în *R.F.R.*, VI, nr. 10, 1939, reprodusă în *Clasicii noștri*, C. Șc., 1943.

G. C ă l i n e s c u: Poezie și intelectualitate, Perpessicius: „Itinerar sentimental", în *Adev. lit. și art.*, X, nr. 595, 1932; *Perpessicius și Stănică*, în *V.r.*, XXX, nr. 7, 1938; *Intimiștii, Momentul 1920,... Perpessicius*, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit.

E. G u l i a n: Perpessicius: „Itinerar sentimental", în *R.l.*, I, nr. 11, 1932.

Ș e r b a n   C i o c u l e s c u: Aspecte de critică literară contemporană, Perpessicius, „Mențiuni critice", IV, în *R.F.R.*, *V.l.*, nr. 3, 1929; *Critica lui Perpessicius; Scrisoare deschisă lui Pentapolin*, în *Aspecte lit. contemp.*, ed. cit.; *Perpessicius la vîrsta patriarhală*, în *V.r.*, nr. 10, 1966.

A l. R o s e t t i: *D. Panaitescu-Perpessicius*, în *Luceafărul*, nr. 30, 1971.

M. S e b a s t i a n: Note la o antologie de critică, în *R.F.R.*, V, nr. 8, 1938.

O c t a v   Ș u l u ț i u: Marea ediție: Mihai Eminescu, în *Axa*, 2, nr. 22, 1933.

G e o   B o g z a: Perpessicius cronicar și memorialist, în *Cont.*, nr. 14, 1971.

E u g e n   J e b e l e a n u: Perpessicius sau despre iubire, în *Cont.*, nr. 43, 1966; *Deprinsul cu suferința*, *Ibid.*, nr. 14, 1971.

A l. D i m a: Perpessicius: „Alte mențiuni...", în *G.l.*, nr. 16, 1968.

Adrian Marino: *Perpessicius: „Jurnal de lector"*, în *V.r.*, XXXVI, dec. 1944.

Ovidiu Papadima: *Perpessicius, „Alte mențiuni"...*, în *G.l.*, nr. 16, 1965; *Perpessicius. „Opere"*, III, în *Inf. Buc.*, 10.III.1974.

Al. Piru: *Critici și eseiști, Generația vîrstnică... Perpessicius*, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*; *Ediții eminesciene*, în *Varia*, II, ed. cit.

I. Negoițescu: *La un nou volum de Perpessicius*, în *Luceafărul*, nr. 8, 1965, reprod. în *Scriitori moderni*, ed. cit.; *Poetul Perpessicius*, *Ibid.*, nr. 43, 1966, reprod. în *Însemnări critice*, Ed. Dacia, Cluj, 1970.

Cornel Regman: *Perpessicius și istoria literară*, în *V.r.*, nr. 2, 1958.

Ovid. Crohmălniceanu: *Perpessicius, critic literar*, în *V.r.*, nr. 1, 1967; *Memorial de ziaristică*, în *R.l.*, 1970; *Opere*, I, în *V.r.*, nr. 2, 1967.

E. Barbu: *Perpessicius*, în *Rom. lib.*, din 1.IV.1971.

Ion Dodu Bălan: *Perpessicius la 76 de ani*, în *Condiția creației — Portrete*, E.P.L., Buc., 1968; *Omagiu lui Perpessicius*, în *Ethos și cultură sau vocația tinereței*, Ed. Albatros, Buc., 1972.

C. Ciopraga: *Perpessicius*, în *Cronica*, nr. 15, 1971.

Al. Oprea: *Exemplul lui Perpessicius*, în *Magazin*, nr. 734, 1971. *Perpessicius inedit*, *Tribuna*, nr. 16, 1971.

Geo Șerban: *Perpessicius cronicar și memorialist*, în *Steaua*, nr. 11, 1972.

Victor Felea: *Perpessicius „Opere", II, „Alte mențiuni"*, în *Steaua*, nr. 2, 1968; *Perpessicius — „Mențiuni critice"*, în *Tribuna*, nr. 80, 1971; *„Lecturi intermitente"*, *Ibid.*, nr. 23, 1973.

Aurel Martin: *Perpessicius, „Opere", I*, în *G.l.*, nr. 42, 1966.

Al. Săndulescu: *Perpessicius: „Alte mențiuni"*, în *V.r.*, nr. 3, 1965.

Eugen Simion: *Critica artistică: Perpessicius*, în *Orientări în literatura contemporană*, ed. cit.; *Perpessicius: „Memorial de ziaristică"*, în *Luceafărul*, nr. 31, 1970; *Evoluția criticii literare. Precursori și modele:... Perpessicius*, în *Scriitori români de azi*, C. R., Buc., 1974; *Perpessicius și lectura simpatetică*, în *Luceafărul*, nr. 22, 23 și 24, 1975.

G. Dimisianu: Din critica lui Perpessicius, în *R.l.*, nr. 43, 1974.
N. Manolescu: Perpessicius: „Opere“, II, în *Cont.*, nr. 46, 1967.
Mihai Ungheanu: Perpessicius, „Opere“ III, în *R.l.*, nr. 12, 1971 ; *„Opere“, IV, Ibid.*, nr. 35, 1971.
Gh. Grigurcu: Perpessicius, „Opere“, I, în *Familia*, nr, 1, 1967.
Romul Munteanu: Poezia lui Perpessicius, în *Tînărul scriitor*, nr. 6, 1957 ; *Perpessicius : „Lecturi intermitente“*, în *R.l.*, nr. 25, 1971.
E. Manu : Poezia lui Perpessicius, în *Săptămîna*, nr. 19, 1971.
Teodor Vârgolici: Perpessicius ; Poetul ; O ipostază a criticului, în *Retrospective literare*, E.P.L., Buc., 1970 ; *Două volume de Perpessicius : „Opere“, IV* și *„Lecturi intermitente“*, în *Scînteia*, 5.III.1972, *Perpessicius, „Eminesciana“*, în *Scînteia*, nr. 9067, 1972 ; *Perpessicius romancier*, în *Luceafărul*, nr. 7, 1974 ; *Perpessicius*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.
Ion Rotaru: Critici, esteticieni, istorici literari,... Perpessicius, în *O ist. a lit. rom.*, II, ed. cit.
Al. George: Perpessicius și elogiul lecturii, în *Luceafărul*, nr. 67, 1973.
M. Iorgulescu: Să scriem cel puțin cu gîndul la posteritate, în *R.l.*, nr. 56, 1973 ; *Vocația și protocolul registraturii generale, Ibid.*, nr. 22, 1974.
Ion Bălu: Perpessicius poetul, în *V.r.*, nr. 7, 1972.
Perpessicius, Excurs sentimental, Mențiuni, medalii, memorial, Muzeul lit. rom., Buc., 1972.

POMPILIU CONSTANTINESCU

Opere :

Mișcarea literară, Ancora, Buc., 1927 ; *Opere și autori*, Ancora, S. Benvenisti, Buc., 1928 ; *Critice*, Vremea, Buc., 1933 ; *Figuri literare*, Vremea, Buc., 1938 ; *Tudor Arghezi*, F.P.L.A., Buc., 1940 ; *Eseuri critice*, C. Șc., Buc., 1947 ; *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefațată de L. Voita, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *Scrieri*, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, E.P.L., Buc., vol. 1, 1967 ; vol. 2, 1967 ; vol. 3, 1969 ; și Ed. Minerva, Buc., vol. 4, 1970 ; vol. 5, 1971 ; vol. 6, 1972 ; *Caleidoscop*, ediție

îngrijită de Constanța Constantinescu, note editoriale de Mihai Gafița, C. R., Buc., 1974.

Antologii :

Sainte-Beuve: Pagini de critică (traducere și prefață), F.P.L.A., Buc., 1940.

Despre Pompiliu Constantinescu:

Eugen Lovinescu: Cuvinte pentru critici mai tineri, în *M.l.*, II, nr. 34—35, 1925 ; *Critica nouă..., Pompiliu Constantinescu*, în *Ist. lit. rom. cont.*, II, ed. cit.,... ; *Siluete de critici ; Pompiliu Constantinescu*, în *Memorii*, II, ed. cit. ; *Critica nouă..., Pompiliu Constantinescu*, în *Ist. lit. rom. contemp.*, ed. cit. ; *A treia generație postmaioresciană..., Pompiliu Constantinescu*, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit.

T. Arghezi: Pompiliu, în *Tablete de cronicar*, E.S.P.L.A., Buc., 1960 ; *P. Constantinescu ; medalion*, în *Secolul 20*, nr. 7—8. 1965.

George Călinescu: Pompiliu Constantinescu: „Opere și autori", în *V.l.*, IV, nr. 100, 1929 ; *Critice*, în *Adev. lit. și art.*, XII, nr. 642, 1933, reprod. în *Ulysse*, ed. cit. ; *Alte orientări..., Critica profesională..., Pompiliu Constantinescu*, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit.

Perpessicius: Pompiliu Constantinescu: „Critice", în *Mențiuni critice*, V, ed. cit. ; *Sainte-Beuve, în românește*, în *R.F.R.*, VII, nr. 9, 1940, reprod. în *Jurnal de lector*, ed. cit. ; *Lecturi intermitente*, XXIII, *Pompiliu Constantinescu*, în *G.l.*, nr. 21, 1967.

Șerban Cioculescu: Pompiliu Constantinescu: „Figuri literare", în *R.F.R.*, VI, nr. 3, 1939 ; *Alunecări*, în *Curentul literar*, III, nr. 124, 1941, reproduse în *Aspecte literare contemporane*, ed. cit. *Pompiliu Constantinescu. Amintire*, în *Adevărul*, LX, nr. 16566, 1946 ; *Pompiliu Constantinescu la „Kalende"*, în *Amintiri*, Ed. Eminescu, Buc., 1975.

Vladimir Streinu: Pompiliu Constantinescu: „Figuri literare", în *R.F.R.*, V, nr. 11, 1938 ; *Sainte-Beuve, „Pagini de critică" : Un critic de gust : Pompiliu Constantinescu*, în *Luceafărul*, nr. 20, 1966 ; *Necrolog*, în *Pagini de critică literară*, II, E.P.L., Buc., 1968.

Octav Șuluțiu: Pompiliu Constantinescu: „Critice", în *Axa*, I, nr. 10, 1933.

Mihail Sebastian: *Pompiliu Constantinescu: „Critice"*, în *R. l.*, II, nr. 61, 1933.

Ion Biberi: *Pompiliu Constantinescu, „Figuri literare"*, în *V.r.*, XXXI, nr. 9—10, 1939.

Al. Dima: *Pompiliu Constantinescu și coordonatele permanente ale criticii*, în *G.l.*, nr. 19, 1967.

Al. Piru: *Critici și eseiști: Generația vîrstnică..., Pompiliu Constantinescu*, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*, ed. cit.; *P. Constantinescu: „Scrieri"* I și II, în *Varia*, ed. cit.

C. Regman: *Un critic diagnostician: Pompiliu Constantinescu*, în *R.F.R.*, XIV, nr. 8—9, Buc., 1947.

I. Negoițescu: *Pompiliu Constantinescu*, în *V.r.*, nr. 11, 1957, reprodus în *Scriitori moderni*, ed. cit.

Melania Livadă: *Pompiliu Constantinescu: „Scrieri"*, V, în *R.l.*, nr. 21, 1971; *Pompiliu Constantinescu, Un raționalist al impresionismului critic*, în *Scînteia Tineretului*, nr. 6835, 1971; *Pompiliu Constantinescu: „Cronicile tematice"*, în *Luceafărul*, nr. 5, 1973.

G. Dimisianu: *Pompiliu Constantinescu în texte inedite*, în *R.l.*, nr. 35, 1974.

Victor Felea: *Prefață* la ed. *Scrieri*, ed. cit.

Geo Șerban: *Încă o dată despre criticul Pompiliu Constantinescu*, în *Steaua*, nr. 9, 1971.

Ileana Vrancea: *Confruntări în critica deceniilor IV—VII*, ed. cit.

Ion Vlad: *Pompiliu Constantinescu și disciplina exemplară a criticii*, în *Tribuna*, nr. 12, 1973, reprod., sub titlul *Personalitatea criticului*, în *Convergențe*, ed. cit.

N. Manolescu: *Pompiliu Constantinescu: Reeditarea „Scrierilor"*, în *Luceafărul*, nr. 35, 1968; *Pompiliu Constantinescu: „Scrieri", 4*, în *Contemp.*, nr. 30, 1970.

Eugen Simion: *P. Constantinescu și prima generație lovinesciană*, în *Luceafărul*, nr. 20, 1966.

Leon Baconski: *Pompiliu Constantinescu: „Scrieri alese"*, în *Steaua*, nr. 11, 1957.

V. Fanache: *Pompiliu Constantinescu într-o nouă ediție*, în *Steaua*, nr. 10, 1967.

Ion Rotaru: *Critici, esteticieni, istorici literari, Pompiliu Constantinescu*, în *O istorie a literaturii române*, II, ed. cit.

Tr. Stoica: *Pompiliu Constantinescu: „Scrieri"*, în *V.r.*, nr. 6, 1971.

Al. George: Vocația actului critic (P. Constantinescu, vol. VI), în *Luceafărul*, nr. 14, 1973 ; *În jurul lui E. Lovinescu*, C.R., Buc., 1975.

Emil Manu: Pompiliu Constantinescu: „Poeți români moderni“, în *Săptămîna*, nr. 207, 1974.

M. Ungheanu: Pompiliu Constantinescu: „Scrieri“, în *Scînteia*, din 5 aug. 1970 ; *Scrieri*, în *R.l.*, nr. 18, 1971.

Dinu Flămînd: Pompiliu Constantinescu: „Poeți români contemporani“, în *Contemp.*, nr. 46, 1974.

Al. Protopopescu: Pompiliu Constantinescu, sau metabolismul criticii, în *Tomis*, nr. 5, 1967 ; *Pompiliu Constantinescu: „Psihologismul feminin“*, nr. 5, 1972.

Al. Călinescu: Contradicțiile criticului Pompiliu Constantinescu, în *Conv. lit.*, nr. 5, 1973.

M. Anghelescu: Pompiliu Constantinescu: „Scrieri“, vol. 6, în *R.l.*, nr. 2, 1973.

Z. Ornea: Pompiliu Constantinescu, O conștiință critică, în *Scînteia*, nr. 754, 1967.

ȘERBAN CIOCULESCU

Opere :

Viața lui I. L. Caragiale, cu 13 planșe afară din text F.P.L.A., Buc., 1940 ; ed. a II-a revăzută, E.P.L., Buc., 1969 ; ed. a III-a, „B.P.T.“, Ed. Minerva, Buc., 1972 ; *Aspecte lirice contemporane*. C. Șc., 1942 ; *Istoria literaturii române moderne,* în colab. cu Tudor Vianu și Vladimir Streinu, C. Șc., Buc., 1944 ; ed. a II-a, Ed. didactică și pedagogică, Buc., 1971 ; *Dimitrie Anghel, Viața și opera*, Publicom, Buc., 1945 ; *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi,* F.R.P.L.A., Buc., 1946 ; *Curs de istoria literaturii române moderne. Literatura militantă. Partea a II-a* (litografiat), Univ. Cuza Vodă din Iași, Fac. de Filozofie și Litere, 1947 ; *Varietăți critice,* E.P.L., Buc., 1966 ; *I. L. Caragiale,* Ed. Tineretului, Buc., 1967 ; *Biblioteca la o sută de ani,* Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1968 ; *Tudor Arghezi* (Introducere în poezia lui T. Arghezi, ed. revăzută și adăogită), Ed. Minerva, Buc., 1971 ; *Medalioane franceze,* Ed. Univers, Buc., 1971, *Aspecte literare contemporane, 1932—1947,* Ed. Minerva, Buc., 1972 ; *Itinerar critic,* Ed. Eminescu, Buc., 1973 ; *Caragialiana,* „Bibl. Eminescu“, Ed. Eminescu, Buc., 1974 ; *Amintiri,* Ed. Eminescu, Buc., 1975.

Ediții critice :

I. L. Caragiale: Opere, F.P.L.A., Buc., Introducere și note, IV și V, 1938, VI, 1939, VII, 1942.

Despre Șerban Cioculescu:

N. Iorga: „După războiul" și criza bolilor literare, în *Istoria literaturii românești contemporane*, II, ed. cit.

E. Lovinescu: Siluete de critici..., Șerban Cioculescu, în *Memorii*, II, ed. cit. ; *Critica nouă..., Șerban Cioculescu*, în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit. ; *A treia generație postmaioresciană..., Șerban Cioculescu*, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: Șerban Cioculescu : „Aspecte lirice contemporane", în *Vremea*, XV, nr. 684, 1943, reprodus în *Scrieri*, 2, ed. cit.

Vladimir Streinu: Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol, în *R.F.R.*, II, nr. 8, 1935 ; reprodusă cu titlul completat *sau o familie de spirite*, în *Pagini de critică literară*, I, ed. cit. ; *„Viața lui I. L. Caragiale"*, *Ibid.*, II, ed. cit.

George Călinescu: Alte orientări..., Critica profesională... Șerban Cioculescu, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.

Octav Șuluțiu: Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol, în *Familia*, II, nr. 4, 1935 ; *Șerban Cioculescu : „Viața lui I. L. Caragiale"*, în *Familia*, VII, nr. 3—4, 1940 ; *„Introducere în poezia lui T. Arghezi"*, în *Apărarea*, I, nr. 7, 1945, reproduse în *Scriitori și cărți*, ed. cit.

Mihail Sebastian: Critica d-lui Șerban Cioculescu, în *R.F.R.*, VI, nr. 2, 1939.

V. Eftimiu: Tribut de recunoștință, în *V.r.*, nr. 9, 1972.

Al. Philippide: Șerban Cioculescu și critica obiectivă, în *V.r.*, nr. 4, 1975.

Demostene Botez: Cărturarul, în *V.r.*, nr. 9, 1972.

Ieronim Șerbu: Un d'Artagnan al criticii (despre Șerban Cioculescu), în *V.r.*, nr. 9, 1972.

Petru Comarnescu: „Istoria literaturii române" de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, în *V.r.*, XXXVI, nr. 12, 1944.

Edgar Papu : Textul critic, în *R.l.*, nr. 37, 1972.

Al. Piru: „Dimitrie Anghel, viața și opera", în *V.r.*, XXXVIII, nr. 1, 1946 ; *Critici și eseiști ; Generația vîrstnică...*,

Şerban Cioculescu, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*, ed. cit. ; *Valori literare franceze în interpretarea lui Şerban Cioculescu*, în *Varia*, I, ed. cit. ; *Şerban Cioculescu printre critici*, *Ibid*., II, ed. cit.

I. Negoiţescu: *Şerban Cioculescu*: *„Aspecte lirice contemporane"*, în *Saeculum*, nr. 2, 1941, reprodusă în *Scriitori moderni*, ed. cit.

Const. Ciopraga: *Şerban Cioculescu, ars probandi*, în *Cronica*, nr. 40, 1972.

Grigore Traian Pop: *Şerban Cioculescu* (fişe de dicţionar filozofic), în *Ramuri*, nr. 8, 1967.

D. Micu: *Critica lui Şerban Cioculescu*, în *Cont*., nr. 50, 1972.

N. Balotă: *Şerban Cioculescu*: *Osmoza senzualului cu intelectul*, în *Steaua*, nr. 4, 1971.

C. Regman — Al. Protopopescu: *Şerban Cioculescu, criticul*, în *Tomis*, 16, 17, 18, 1973.

Mihnea Gheorghiu: *Şerban Cioculescu*: *„Viaţa lui I. L. Caragiale"*, în *V.r*., XXXII, nr. 4, 1940.

Eugen Simion: *Semeţia şi umilinţa criticului*, în *R.l.*, nr. 37, 1972 ; *Evoluţia criticii literare ; Precursori şi modele..., Şerban Cioculescu*, în *Scriitori români de azi*, ed. cit. ; *Şerban Cioculescu la Academie*, în *Luceafărul*, nr. 7, 1975.

Mihai Gafiţa: *Personalitatea unei valoroase opere critice*, în *Scînteia*, nr. 3267, 1972.

Victor Felea: *Şerban Cioculescu*, în *Steaua*, nr. 10, 1967.

Ion Vlad: *Lecturile criticului Şerban Cioculescu*, în *Steaua*, nr. 2, 1973.

Al. George: *Graiul simplu al logicii* (Şerban Cioculescu la 70 de ani), în *Luceafărul*, nr. 36, 1972.

Valeriu Râpeanu: *Profesorul din inimile noastre*, în *R.l.*, nr. 37, 1972.

Mircea Vaida: *Exeget al lui Caragiale*, în *Luceafărul*, nr. 36, 1972.

George Munteanu: *Vibraţia lucidităţii*, în *R.l.*, nr. 37, 1972.

Mircea Iorgulescu: *Înalta magistratură a frumosului*, în *R.l.*, nr. 37, 1972.

Al. Săndulescu: *Şerban Cioculescu la 70 de ani*, în *Ateneu*, nr. 9, 1972.

Al. Andrițoiu: Șerban Cioculescu, septuagenar, în *Familia,* nr. 9, 1972.

Romul Munteanu: Șerban Cioculescu și luciditatea actului critic, în *Ramuri,* nr. 10, 1972.

Leon Baconski: Prezența exemplară a lui Șerban Cioculescu, în *Steaua,* nr. 20, 1972.

Ion Rotaru: Critici, esteticieni, istorici literari..., Șerban Cioculescu, în *O istorie a lit. rom.,* II, ed. cit.

Domițian Cesereanu: Biografie și critică (despre Șerban Cioculescu), în *Tribuna,* nr. 42, 1968.

Marian Popa: Șerban Cioculescu, în *Dicționar de literatură română contemporană,* ed. cit.

Emil Manu: Critica lui Șerban Cioculescu, în *Astra,* nr. 10, 1972.

Ioana Lipoveanu Theodorescu: Elogiul inteligenței, în *Contemp.,* nr. 37, 1972.

Florin Mihăilescu: Șerban Cioculescu sau luciditatea critică, în *V.r.,* nr. 91, 1972.

VLADIMIR STREINU

Opere :

Pagini de critică literară, F.P.L.A., Buc., 1938, ed. a II-a, adăogită, I și II, E.P.L., 1968 ; *Clasicii noștri,* C. Șc., Buc., 1943 ; *Istoria literaturii române moderne,* în colab. cu Șerban Cioculescu și Tudor Vianu, ed. cit. ; *Versificația modernă,* E.P.L., Buc., 1966 ; *Calistrat Hogaș,* Ed. Tineretului, Buc., 1968, *Ritm imanent,* Ed. Eminescu, Buc., 1971 ; *Ion Creangă,* Ed. Tineretului, Buc., 1972 ; *Studii de literatură universală,* ed. întocmită și prefațată de George Muntean, Ed. Univers, Buc., 1973 ; *Pagini de critică literară,* III. Ed. Minerva, Buc., 1974.

Antologii :

Literatura română contemporană, Ed. Dacia, Buc., 1944.

Traduceri :

Tragedia lui Hamlet de W. Shakespeare, ediție bilingvă, cu note și comentarii, E.P.L., Buc., 1965.

Marcel Proust: În căutarea timpului pierdut (În partea dinspre Swan), I și II, E.L.U., Buc., 1968.

Ediții critice :

Calistrat Hogaș: Pe drumuri de munte, F.P.L.A., Buc., I, 1944, II, 1947.

Despre Vladimir Streinu:

Eugen Lovinescu: Contribuția modernistă a „Sburătorului"..., Vladimir Streinu, în *Ist. lit. rom. contemp.*, vol. III, ed. cit.; *Dramaturgi și poeți..., Vladimir Streinu,* în *Memorii*. II, ed. cit.; *Critica nouă..., Vladimir Streinu,* și *Poezia cu tendința spre ermetism..., Vladimir Streinu,* în *Ist. lit. rom. contemp 1900—1937*, ed. cit.; *A treia generație postmaioresciană, Vladimir Streinu,* în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit.

Șerban Cioculescu: Aspecte de critică literară contemp...,; Vladimir Streinu: „Pagini de critică literară", în *R.F.R.*, VI, nr. 3, 1939, reprod. în *Aspecte literare contemporane; Vladimir Streinu: „Bătrîn student in mite"*, în *R.l.*, nr. 40, 1971; *Vladimir Streinu: 70 de ani de la naștere, Ibid.*, nr. 22, 1972; *Cum l-am cunoscut pe Vladimir Streinu; Amintiri găieștene, Vladimir Streinu la „Kalende"*, în *Amintiri*, ed. cit.

Octav Șuluțiu: Vladimir Streinu: „Pagini de critică literară", în *Familia*, VII, nr. 3—4, 1940.

G. Călinescu: Dadaiști, suprarealiști, hermetici..., Vladimir Streinu, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.

P. Comarnescu: „Istoria literaturii române" de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu, în *V.r.*, XXXVI, nr. 11, 1944.

Ion Biberi: Vladimir Streinu: „Pagini de critică literară", în *V.r.*, XXXI, nr. 11, 1939;

Vl. Streinu: „Versificația modernă", în *Ramuri*, nr. 9, 1966.

Adrian Marino: Vladimir Streinu: „Clasicii noștri", în *V.r.*, XXXVII, nr. 1—2, 1945.

Al. Piru: Critici și eseiști; Generația vîrstnică..., Vladimir Streinu, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*, ed. cit.; *Vladimir Streinu și literatura universală*, în *R.l.*, nr. 36, 1973; *„Calistrat Hogaș"; La moartea lui Vladimir Streinu*, în *Varia*, I, ed. cit.; *Poezia lui Vladimir Streinu*, în *Varia*, II, ed. cit.

Dragoș Vrînceanu: Poezia lui Vladimir Streinu, în *România liberă*, nr. 27, 1971; *„Versificația modernă"*, în *Sec. XX*, nr. 8, 1966.

Ion Negoițescu: Vladimir Streinu: „Versificația modernă", în *Steaua*, nr. 11, 1966; *„Pagini de critică literară"*, în *V.r.*, nr. 3, 1968; *Vladimir Streinu, poet, Ibid.*, nr. 7, 1973.

Cornel Regman: *Vladimir Streinu și actualitatea literară*, în *V.r.*, nr. 11, 1974 ; *Vladimir Streinu : „Versificația modernă"*, în *Luceafărul*, nr. 21, 1966.

Dinu Pillat: *Vladimir Streinu, un hierofant al poeziei*, în *R.l.*, nr. 38, 1971.

N. Balotă: *Vladimir Streinu : „Versificația modernă"*, în *Familia*, nr. 5, 1966.

Ovid S. Crohmălniceanu: *Vl. Streinu : „Versificația modernă"*, în *G.l.*, nr. 25, 1966 ; *„Calistrat Hogaș"*, în *R.l.*, nr. 13, 1969.

Eugen Barbu: *Vl. Streinu : „Ritm imanent"*, în *Magazin*, nr. 734, 1971.

N. Manolescu: *Vl. Streinu : „Versificația modernă"*, în *Contemp.*, nr. 21, 1966 ; *Pagini de critică literară*, *Ibid.*, nr. 22, 1968 ; *„Calistrat Hogaș"*, în *Contemp.*, nr. 4, 1969 ; *„Ritm imanent"*, în *Contemp.*, nr. 42, 1971.

Geo Șerban: *Exegeze*, în *Cronica*, nr. 8, 1968.

Lucian Raicu: *Vladimir Streinu : „Pagini de critică"*, în *Structuri literare*, Ed. Eminescu, Buc., 1973.

Valeriu Cristea: *Vladimir Streinu : „Clasicii noștri" ; „Calistrat Hogaș"*, în *Interpretări critice*, C. R., Buc., 1970.

Ion Rotaru: *Critici, esteticieni, istorici literari..., Vladimir Streinu*, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.

Marian Popa: *Vladimir Streinu*, în *Dicționar de lit. rom. contemp.*, ed. cit.

Leon Baconski: *Vladimir Streinu*, în *Steaua*, nr. 12, 1970.

Alexandru George: *Vladimir Streinu*, în *Steaua*, nr. 10, 1967 ; *Vladimir Streinu*, în *Argeș*, nr. 12, 1971.

George Muntean : *Poetul Vl. Streinu*, în *Inf. Buc*, 29 sept. 1971 ; *Viața lui Vladimir Streinu*, în *Cronica*, nr. 18, 1972.

Al. Săndulescu: *Cuvînt pentru Vladimir Streinu*, în *Ateneu*, nr. 12, 1970.

Al. Oprea: *Vladimir Streinu*, în *Tribuna*, nr. 5, 1972.

Victor Felea: *Vl. Streinu : „Ritm imanent"*, în *Tribuna*, nr. 46, 1971.

Val. Râpeanu: *O prezență mereu vie, Vladimir Streinu*, în *Amfiteatru*, nr. 12, 1970.

Mihai Ungheanu: *Vl. Streinu : „Pagini de critică literară"*, în *G.l.*, nr. 20, 1968, și în *Ramuri*, nr. 5, 1968.

Gh. Grigurcu: *Vl. Streinu: „Pagini de critică literară“*, în *Familia*, nr. 6, 1968 ; *„Ritm imanent“*, în *Familia*, nr. 9, 1972.

Z. Sîngeorzan: *Vl. Streinu: „Calistrat Hogaş“*, în *Cronica*, nr. 8, 1968 ; *„Ion Creangă“*, *Ibid.*, nr. 10, 1971.

Pompiliu Marcea: *Vl. Streinu: „Clasicii noştri“*, în *Amfiteatru*, nr. 8, 1969.

Mircea Tomuş: *Vl. Streinu: „Clasicii noştri“*, în *Tribuna*, nr. 38, 1970.

Gh. Gheorghiţă: *Vl. Streinu: „Ion Creangă“*, în *Ramuri*, nr. 3, 1971.

OCTAV ŞULUŢIU

Opere :

Ambigen, Vremea, Buc., 1935 ; *Braşov* (monografie), F.P.L.A., Buc., 1937 ; *Pe margini de cărţi.* Seria I, Cronici literare, Miron Neagu, Sighişoara, 1938 ; *Mîntuire*, Socec, Buc., 1943 ; *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, Ed. Minerva, Buc., 1970 ; *Scriitori şi cărţi*, Ed. Minerva, Buc., 1974.

Despre Octav Şuluţiu:

Eugen Lovinescu: *Critica nouă..., Octav Şuluţiu ; Epica autobiografică..., Octav Şuluţiu*, în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit.

Perpessicius: *Octav Şuluţiu: „Pe margini de cărţi“*, în *România*, I, 4 iulie, 1935.

Pompiliu Constantinescu: *Octav Şuluţiu: „Ambigen“*, în *Vremea*, VIII, nr. 386, 1935 ; *„Pe margini de cărţi“*, *Ibid.*, XI, nr. 599, 1938.

Şerban Cioculescu: *Aspecte epice contemporane..., Octav Şuluţiu: „Ambigen“*, în *R.F.R.*, II, nr. 7, 1935 ; *Aspecte critice contemp.: Pe margini de cărţi*, în *R.F.R.*, nr. 3, 1939, reprod. în *Aspecte literare contemporane*, ed. cit.

G. Călinescu: *Alte orientări..., Critica profesională..., Octav Şuluţiu*, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.

Mihail Sebastian: *Octav Şuluţiu: „Braşov“*, în *Reporter*, V, nr. 22, 1937.

Lucian Boz: *Octav Şuluţiu: „Ambigen“*, în *V.r.*, XXX, nr. 7, 1938 ; *„Pe margini de cărţi“*, *Ibid.*, XXX, nr. 7, 1938.

Ieronim Şerbu: *Octav Şuluţiu: „Ambigen“*, în *V.l.*, X, nr. 3, 1935.

Al. Dima: Dimensiunea morală a criticii, în *Săptămîna*, nr. 209, 1974.

Ovidiu Papadima: Octav Șuluțiu: „Ambigen", în *Gîndirea*, XIV, nr. 6, *1935 ; Brașov, Ibid.*, XVI, nr. 8, 1937.

Al. Piru: Octav Șuluțiu: „Introducere în poezia lui George Coșbuc", în *Varia*, I, ed. cit.

Maria Banuș: Octav Șuluțiu, în *Tribuna*, nr. 48, 1974.

Ion Caraion: Fotoliul gol, în *R.l.*, X, nr. 42, 1970.

Ovid S. Crohmălniceanu: Octav Șuluțiu: „Introducere în poezia lui G. Coșbuc", în *R.l.*, XI, nr. 46, 1970.

D. Micu: Cuvînt introductiv la *Introducere în poezia lui G. Coșbuc*, ed. cit.

Al. Oprea: Octav Șuluțiu: Camil Petrescu, în *5 prozatori iluștri, 5 procese literare*, Ed. Albatros, Buc., 1971.

N. Florescu: Prefață și tabel cronologic la *Scriitori și cărți*, ed. cit. ; *Revelația corespondenței (Lucian Blaga—Octav Șuluțiu)*, în *Manuscriptum*, II, nr, 1, 1971 ; *Revelația corespondenței (Al. Sahia — Octav Șuluțiu), Ibid.*, nr. 3, 1971 ; *Perpessicius către Octav Șuluțiu*, în *Excurs sentimental*, ed. cit.

Ion Rotaru: Critici, esteticieni, istorici literari..., Octav Șuluțiu, în *O ist. a lit. rom.*, II, ed. cit.

Ion Vlad: Un cronicar literar, R.l., VII, nr. 10, 1974.

Mircea Iorgulescu: Între cronică și critică literară, în *R.l.*, VII, nr. 44, 1974.

Al. Dobrescu: Octav Șuluțiu: „Scriitori și cărți", în *Conv. lit.*, nr. 11, 1974.

TUDOR VIANU

Opere :

Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, Buc. 1924 ; *Dualismul artei*, Impr. Fund. Cult. Pr. C., Buc., 1925 ; *Fragmente moderne*, C.N., Buc., 1925 ; reedit. prefață și antologie de Octavian Barbosa, Ed. Meridiane, Buc., 1972; *Masca timpului*, Schițe de critică literară, „Bibl. Semănătorul", Ed. libr. diecezane, Arad, 1926 ; *Poezia lui Eminescu*, Col. „Gîndirea", C. R., Buc., 1930 ; *O. Han*, reproduceri, col. „Apollo", Ramuri, Craiova, 1930 ; *Arta și frumosul, din problemele constituției și relației lor*, Soc. rom. de filozofie, Buc., 1931; *Arta actorului*, Vremea, Buc., 1932; *Influența lui Hegel în cultura română*, Acad. Rom., Memoriile secțiunii literare, Seria a III-a, tomul VI, Mem. 10, Buc., 1933 ; *Imagini italiene*, Ed. Vremea, Buc., 1933; *Introducere în știința culturii*,

I și II, litogr. Fac. de filozof. și lit. Buc., 1934 ; *Idealul clasic al omului*, Ed. Vremea, Buc., 1934, Ed. Encicloped., Buc., 1975 ; *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*. Texte alese, precedate de un studiu introductiv și note bibliografice, „Col. textelor filozofice", Buc., 1934 ; *Estetica*, F.P.L.A., Buc., I, 1934, II, 1936 ; ed. a II-a, *Ibid.*, 1939 ; ed. a III-a, *Ibid.*, 1945 ; ed. a IV, E.P.L., Buc., 1968, cu o prefață de Ion Ianoși ; *Ion Barbu*, C. N., Buc., 1935 ; *Medrea*, cu 31 reproduceri, col. „Apollo", Buc., 1935 ; *Generație și creație, Contribuții la critica timpului*, „B.P.T.", nr. 1441—1442, Univ. Alc. ; *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu)*, „B.P.T.", nr. 1550—1551, Univ. Alc., Buc., 1937 ; *Raționalism și istorism* — Studiu de filozofia culturii, Tiparul Universitar, Buc., 1938 ; *Studii și portrete literare*, Ramuri, Craiova, 1938 ; *Cinematograf și radiodifuziune în politica culturii*, Inst. Social român, Buc., 1939 ; *Studii de filozofie și estetică*, C. Șc., Buc., 1939 ; *Arta prozatorilor români*, Ed. Contemporană, Buc., 1941, col. „B.P.T.", E.P.L. ed. îngrijită și introducere de Geo Șerban : *Introducere în teoria valorilor*, Cgt., Buc., 1942 ; *Filosofie și poesie. (Filosofi și poeți — Către o concepție estetică a lumii)*, C. Șc., Buc., 1943 ; ed. a III-a, Ed. Enciclopedică, Buc., 1971, cu o pref. de Mircea Martin ; *Istoria literaturii române moderne*, în colab. cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, ed. cit. ; *Filosofia culturii*, Publicom, Buc., 1944 ; *Curs de istoria literaturii române moderne : I. L. Caragiale* (1944—1945) multigrafiat, Unv. din Buc. Fac. de lit. și filosofie, 1945 ; *Curs de metodologie literară* (1944—1945), multigrafiat, Univ. Buc. Fac. de litere și filos. 1945 ; *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu*, *Analele Acad. Rom.*, Memoriile Secțiunii literare, Seria a III-a, Tomul XIV, Mem., I, Buc., 1945 ; *Figuri și forme literare*, C. Șc., Buc., 1946 ; *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, Ed. Tradiția, Buc., 1946 ; *Anton Pann*, Soc. de Științe istorice și filologice, Buc., 1955 ; *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., Buc., 1955 ; *Cervantes*, col. „S.R.S.C.", E.S.P.L.A., Buc., 1955, *Voltaire*, Ed. Tineretului, Buc., 1955 ; *Literatură universală și literatură națională*, E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; *F. N. Dostoievski*, col. „S.R.S.C.", E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *Versuri*, cu postfața autorului, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *Ideile lui Stendhal*, E.S.P.L.A., Buc., 1959 ; *Studii de literatură comparată și universală*, Ed. Academiei, Buc., 1960, ed. a II-a, rev. și adăog., *Ibid.*, 1963 ; *Alexandru Odobescu*, „Mica bibl. critică",

E.S.P.L.A., Buc., 1960 ; *Permanences de la littérature roumaine*, Commission nationale de la R.S.R. pour l'UNESCO, Buc., 1960 ; *Jurnal*, E.P.L., Buc., 1961 ; *Schiller*, Col. „Oameni de seamă“, Ed. Tineretului, Buc., 1961 ; *Dicționar de maxime comentat*, Ed. Științifică, Buc., 1962 ; *Goethe*, E.P.L., Buc., 1962 ; *Arghezi — poet al omului*, E.P.L., Buc., 1964 ; *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, Buc., 1965, cu o prefață de Marin Bucur ; *Studii de literatură română*, Ed. Didactică și pedagogică, Buc., 1965 ; *Drăguțescu. Ilustrații*, cu o prefață de Tudor Vianu ; *Pictorul și poetul*, Buc. (f.a.) ; *Postume (Istoria ideii de geniu ; Simbolul artistic ; Tezele unei filosofii a operei)*, cu postfață de Ion Ianoși, E.P.L., Buc., 1966 ; *Studii de stilistică*, Ed. Didactică și Pedag., Buc., 1968 ; *Scriitori români*, I—III, ed. îngrijită de Cornelia Botez ; antologie prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea „B.P.T.“, Minerva, Buc., 1970 ; *Corespondență*, ed. îngrijită, studiu introductiv de H. Zalis, Ed. Minerva, 1970 ; *Voltaire*, Ed. Albatros, Buc., 1972 ; *Opere*, Ed. Minerva, Buc. (I), antologie, note și postfață de Gelu Ionescu, 1971 (II), 1973 (III), 1974 ; IV, 1975.

Ediții critice :

Al. Macedonski: Opere, F.P.L.A., Buc., ed. îngrijită, cu studii introductive, note, variante și bibliografie de T. Vianu, I—II, 1939 ; III, 1944 ; IV, 1946.

Traduceri de opere poetice :

W. Shakespeare: Antoniu și Cleopatra, tragedie în 5 acte, E.L.U., Buc., 1951 ; *Iuliu Cezar*, în *Opere*, II, E.S.P.L.A., Buc., 1955 ;

J. V. Goethe; Poezie și adevăr, I—III, „B.P.T.“, E.P.L., Buc., 1967.

Despre Tudor Vianu :

Eugen Lovinescu: Critice, VI, ed. cit., *Critica nouă..., T. Vianu*, în *Ist. lit. rom. contemp.*, II, ed. cit. ; *Siluete de critici, T. Vianu*, în *Memorii*, II, ed. cit. ; *Critica nouă, Tudor Vianu*, în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit.

F. Aderca: Tudor Vianu : „Fragmente moderne“, în *Sburătorul*, IV, nr. 4, 1926.

Camil Petrescu: Limba literară, în *Teze și antiteze*, ed. cit.

Perpessicius: Tudor Vianu : „Arta și frumosul“, în *Mențiuni critice*, IV, ed. cit. ; *Influența lui Hegel în cultura română ;*

„Imagini italiene" ; *„Arta actorului"*, *Ibid.*, V; ed. cit. ; *„Lit. univ. și lit. națională"*, în *Tînărul scriitor*, nr. 4, 1957.

Pompiliu Constantinescu: Tudor Vianu: „Fragmente moderne", în *Sburătorul*, IV, nr. 3, 1926, reprod. în vol. *Mișcarea literară*, ed. cit ; *„Masca timpului"*, în *V.l.*, I, nr. 22, 1926, reprod. în *Critice*, ed. cit. ; *„Poezia lui Eminescu"*, în *Vremea*, III, nr. 118, 1930 ; *„Arta și frumosul"*, *Ibid.*, IV, nr. 216, 1931 ; *„Arta actorului"*, *Ibid.*, V. nr. 249, 1932 ; *„Imagini italiene"*, *Ibid.*, VI, nr. 312, 1933 ; *„Idealul clasic al omului"*, *Ibid.*, VIII, nr. 382, 1935 ; *„Ion Barbu"*, *Ibid.*, VIII, nr. 409, 1935 ; *„Generație și creație"*, *Ibid.*, IX, nr. 451, 1936 ; *„Studii și portrete"*, în *Vremea războiului*, XIII, nr. 625 și 626, 1941, reprod. sub titlul *Critica universitară*, în *Eseuri critice*, ed. cit ; *„Arta prozatorilor români"*, în *Vremea războiului*, XIII, nr. 627, 1941, reprod. sub titlul *Critica universitară*, în *Eseuri critice*, ed. cit., toate reproduse în *Scrieri*, 5, ed. cit.

Șerban Cioculescu: Un neoumanist : Tudor Vianu, în *Aspecte lit. contemp.*, ed. cit ; *T. Vianu : „Jurnal"*, în *V.r.*, nr. 1, 1962 ; *Omul Kalokagathiei*, în *Sec. XX*, nr. 6, 1964 ; *T. Vianu ; „Corespondența"*, în *R.l.*, nr. 3, 1970 ; *Amicus Plato*, în *R.l.*, nr. 20, 1974.

Vladimir Streinu: Tudor Vianu despre Ion Barbu sau Critica și poezia, în *Pagini de critică literară*, I, ed. cit. ; *Un erudit al impresiei artistice*, în *Contemp.*, nr. 23, 1964 ; *T. Vianu : „Corespondență"*, în *V.r.*, nr. 12, 1970.

G. Călinescu: Tudor Vianu : „Imagini italiene", în *Adev. lit. și art.*, XII, nr. 672, 1933 ; *Alte orientări..., Tudor Vianu*, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit. ; *Amintiri*, în *Contemp.*, nr. 22.

Al. Philippide: Tudor Vianu : „Poezia lui Eminescu", în *Adev. lit. și art.*, IX, nr. 494, 1930. *Echilibru și armonie*, în *Sec. XX*, nr. 6, 1964 ; *În amintirea lui* (T.V.), în *R.l.*, nr. 2, 1973.

Eugen Ionescu: Tudor Vianu — un spirit clasic, în *Sec. XX*, nr. 5, 1972.

Octav Șuluțiu: T. Vianu : „Ion Barbu", în *Familia*, II, nr. 1, 1935 ; *„Filozofie și poezie"*, *Ibid.*, IV, nr. 10, 1937 ; *„Figuri și forme literare"*, în *Apărarea*, I, nr. 17, 1946.

Petru Comarnescu: Sistemul de estetică al profesorului Tudor Vianu, în *R.F.R.*, II, nr. 3, 1935 ; *Lucrări de filozofie românească*, *Ibid.*, nr. 6, 1943 ; *Humanism și istorism în gîndirea d-lui Tudor Vianu*, *Ibid.*, XIV, nr. 3, 1947 ; *Soluția activistă în filozofia culturii*, *Ibid.*, XIX, nr. 4, 1947.

Geo Bogza: Mărturisiri, în *Contemp.*, nr. 22, 1964 ; *Omul statuar*, *Ibid.*, nr. 16, 1968.

G. Macovescu: *Colocvii cu Vianu,* în *Contemp.*, nr. 50, 1972.

Al. Dima: *Tudor Vianu sau arta ca formă exemplară a muncii și ideal general,* în *Gîndirea românească în estetică (Aspecte contemporane)*, Tip. Dacia Traiană, Sibiu, 1943 ; *Tudor Vianu. O dominantă a esteticii și istoriografiei literare românești,* în *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale,* C.R., Buc., 1973 ; *Primii ani ai lui T.V., în V.r.*, nr. 1, 1968 ; *„Opere"*, în *Cronica,* nr. 19, 1973.

Eugeniu Speranția: *T. Vianu, „Schiller"*, în *Steaua,* nr. 12, 1961 ; *„Goethe", Ibid., nr.* 3, 1963 ; *Evocare,* în *Tribuna,* nr. 37, 1965.

Victor Iancu: *T. Vianu: „Jurnal" ;* în *Scrisul bănățean,* nr. 1, 1962.

Ion Biberi: *Tudor Vianu,* E.P.L., Buc., 1966 ; *Perspectiva antropologică,* în *Ateneu,* nr. 4, 1968.

Adrian Marino: *Trei critici literari văzuți de Tudor Vianu: T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu,* în *R.F.R.*, XII, nr. 4, 1945 ; *T. Vianu: „Arta prozatorilor români"*, în *G.l.*, nr. 16, 1967.

Edgar Papu: *T. Vianu: „Studii de literatură română"*, în *G.l.*, nr. 30, 1965 ; *Postume,* în *Astra,* nr. 6, 1966 ; *Tudor Vianu și istoria ideilor,* în *Sec. XX,* nr. 5, 1972.

Al. Piru: *Critici și eseiști..., Generația vîrstnică..., Tudor Vianu* în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950,* ed. cit. ; *Filozofie și poezie"* în *Varia,* II, ed. cit.

Paul Georgescu: *T. V.: Dialectica valorii,* în *Contemp.*, nr. 46, 1966 ; *T. Vianu,* în *R.l.*, nr. 40, 1971 ; *Spiritism umanist,* în *Printre cărți,* ed. cit.

N. Tertulian: *Critica stilisticii și antinomiile ei,* în *Eseuri,* E.P.L., Buc., 1968.

Ion Ianoși: *Prefață* la *Estetica,* ed. a IV-a, ed. cit. ; *T. Vianu ; „Studii de lit. univ. și comp."*, în *Scînteia,* nr. 6185, 1964.

Const. Ciopraga: *Stilul lui Tudor Vianu,* în *Cronica,* 18, 19 și 20, 1967 ; *Tudor Vianu și literatura română,* în *Cronica,* 18, 19, 20 și 21, 1974.

N. Balotă: *Tudor Vianu, remarcabil gînditor umanist,* în *Scînteia,* nr. 9391 ; *O mare natură,* în *Luceafărul,* nr. 1, 1973.

Z. Dumitrescu-Bușulenga: *T. Vianu: „Studii de literatură univ. și comp"*., în *Lupta de clasă,* nr. 4, 1964 ; *Tudor*

Vianu și istoria lit. române, în *Sec. XX*, nr. 6, 1966 ; *Tudor Vianu*, în *Sec. XX*, nr. 5, 1972.

S i l v i a n I o s i f e s c u : *Artă și emoție*, în *R.l.*, 16, 1970 ; *Lectura lui Vianu*, în *Inf. Buc.*, nr. 41, 1974.

O v i d S. C r o h m ă l n i c e a n u : *T. Vianu : „Studii de literatură comparată și universală"*, în *G.l.*, nr. 9, 1964 ; *„Ion Barbu"*, în *R.l.*, nr. 44, 1970.

V a l e n t i n L i p a t t i : *T. Vianu omul*, în *G.l.*, nr. 22, 1964.

V e r a C ă l i n : *T. Vianu, profesorul*, în *G. l.*, nr. 22, 1964 ; *Cultul clarității*, în *V.r.*, nr. 1, 1968.

O v i d i u D r i m b a : *T. Vianu și filozofia culturii*, în *Tomis*, nr. 6, 1966.

D. M i c u : *Tudor Vianu*, în *Periplu*, ed. cit. ; *Umanismul militant*, în *R.l.*, nr. 20, 1974.

L u c i a n R a i c u : *T. Vianu : „Arghezi, poet al omului"*, în *G.l.*, nr. 29, 1964 ; *T. Vianu în postume, corespondență și pagini de jurnal*, I, II, III, în *Structuri literare*, ed. cit.

S. D a m i a n : *T. Vianu : „Jurnal"*, în *Scînteia*, nr. 5412, 1962.

I o n D o d u B ă l a n : *Tudor Vianu : „Studii de literatură universală și comparată"*, în *Delimitări critice*, E.P.L., Buc., 1964 ; *Confesiunile unui moralist al culturii*, în *Ethos și cultură*, ed. cit.

G a b r i e l D i m i s i a n u : *T. Vianu : „Opere (II)"*, în *V.r.*, nr. 10, 1973 ; *Echilibru și adecvare*, în *Valori actuale*, Ed. Eminescu, Buc., 1974.

N. M a n o l e s c u : *T. Vianu : „Postume"*, în *Contemp.*, nr. 34, 1966 ; *„Arta prozatorilor români"*, *Ibid.*, nr. 10, 1967 ; *Corespondența*, în *Luceafărul*, nr. 36, 1970, *Opere*, în *Contemp.*, nr. 32, 1971 ; *Opere (II)*, în *R.l.*, nr. 21, 1973 ; *Eminesciana*, în *R.l.*, nr. 46, 1974.

G e o r g e M u n t e a n u : *T. Vianu : „Goethe"*, în *Contemp.*, nr. 19, 1963 ; *Ibid.*, nr. 36, 1961.

M i r c e a T o m u ș : *T. Vianu : „Arghezi, poet al omului"*, în *Steaua*, nr. 10, 1964.

A u r e l M a r t i n : *T. Vianu : „Arta prozatorilor români"*, în *Luceafărul*, nr. 18, 1967.

M i h a i U n g h e a n u : *T. Vianu : „Arta prozatorilor români"*, în *Amfiteatru*, nr. 15, 1967.

A l. S ă n d u l e s c u : *T. Vianu : „Studii de lit. univ. și comp."*, în *G.l.*, nr. 48, 1960 și în *V.r.*, nr. 12, 1960.

Ion Pascadi: *Estetica lui Tudor Vianu*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1968.

Geo Şerban: *T. Vianu* în *Steaua*, nr. 8, 1971 ; *Introducere* la *Arta prozatorilor români*, ed cit.

Mircea Martin: *Simetria revelată a ideilor sau Tudor Vianu despre filozofie şi poezie, studiu introductiv la filozofie şi poezie*, ed. cit. ; *Un destin de excepţie, formulat pe cale normală*, în *Luceafărul*, nr. 21, 1974 ; *Clasicism, romantism, activism*, în *R.l.*, 50, 1974.

Radu Enescu: *T. Vianu*: *„Studii de lit. univ. şi comp"*., în *Tribuna*, nr. 45, 1966 ; *T. Vianu*, în *Familia*, nr. 12, 1972.

Gelu Ionescu: *În loc de postfaţă*, postfaţă la *Scrieri literare, Opere*, I, ed. cit. ; *Posteritatea cărturarilor*, în *Luceafărul*, nr. 1, 1973.

V. Râpeanu: *T. Vianu, personalitate culturală*, în *Scînteia*, din 29.XII.1967.

Ion Rotaru: *Critici, esteticieni, istorici literari..., Tudor Vianu*, în *O ist. a lit. rom.*, II, ed. cit.

Pompiliu Marcea: *Tudor Vianu şi T. Maiorescu*, în *Luceafărul*, nr. 50, 1967 ; *Prefaţa* la *Scriitori români*, ed. cit.

Marian Popa: *Dicţionar de literatură română contemporană..., T. Vianu*, ed. cit.

Melania Livadă: *Un critic filozof şi artist*, în *Conv. lit.*, nr. 11, 1974.

Al. George: *Nobil profil*, în *Semne şi repere*, C.R., Buc., 1971.

Ion Vlad: *Iniţiativele raţiunii*, în *Steaua*, nr. 1, 1974.

Z. Sîngeorzan: *T. Vianu*: *„Ion Barbu"*, în *Cronica*, nr. 5, 1971.

Fl. Mihăilescu: *Vianu sau demnitatea criticii*, în *Luceafărul*, nr. 52, 1972.

Laurenţiu Ulici: *T. Vianu*: *„Despre stil şi arta literară"*, în *Contemp.*, nr. 16, 1965.

Sorin Alexandrescu: *Tudor Vianu*, în *Luceafărul*, nr. 12, 1966.

Adriana Mitescu: *Tensiunea lăuntrică*, în *Sec. XX*, nr. 50, 1972.

D. CARACOSTEA

Opere :

Poetul Brătescu-Voinești, V.r., Iași, 1921 ; *Un mare critic român modernist, domnul Eugeniu Lovinescu*, C.R., Buc., 1927 ; *Personalitatea lui Eminescu*, Socec, Buc., 1926 ; *Prolegomene argheziene*, Inst. de istorie lit. și folclor, Buc., 1937 ; *Arta cuvîntului la Eminescu*, F.P.L.A., Buc., 1938 ; *Simbolurile lui Eminescu*, Comunicare comemorativă la Acad. Română, în ședința solemnă din 16 iunie 1939 ; *Expresivitatea limbii române*, F.P.L.A., Buc., 1942 ; *Creativitatea eminesciană*, E.P.L.A., Buc., 1943 ; *Critice literare*, F.P.L.A., Buc., 1943, II, 1944 ; *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, Buc., 1975, ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu, prefață de George Munteanu.

Despre D. Caracostea:

Eugen Lovinescu: Literatura d-lui G. Galaction și critica doctorală a d-lui D. Caracostea, în *Critice*, VI, ed. cit. ; *Dl. D. Caracostea și literatura „Vieții noi"*, în *Istoria lit. rom. contemp.*, I., ed. cit. ; *D. D. Caracostea, critic vest-european și apărător al simbolismului „Vieții noi". 2. D. Caracostea critic sud-est european. 3. D. Caracostea întemeietor al științei literare și al criticii genetice. 4. D. Caracostea și Eminescu*, în *Ist. lit. rom. contemp.*, II, ed. cit. ; *A doua generație postmaioresciană..., D. Caracostea...*, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit.

Tudor Vianu: D. Caracostea: Personalitatea lui Eminescu, în *Gîndirea*, VI, nr. 4—5, 1926.

Șerban Cioculescu: O prelegere inaugurală, în *Adevărul*, LI, nr. 16 523, 1937 ; *O comunicare academică*, în *Curentul, magazin literar*, III, nr. 131, 1941 ; reprodusă în *Aspecte lit. contemp.*, ed. cit.

G. Călinescu: Simboliștii, Înrîurirea franceză..., D. Caracostea, în *Ist. lit. rom.*, ed. cit.

Al. Piru: Critici și eseiști, Generația vîrstnică..., D. Caracostea, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*, ed. cit.

Eugeniu Speranția: D. Caracostea, în *Steaua*, nr. 2, 1966.

George Munteanu: D. Caracostea și cercetările eminesciene, prefața la *Studii eminesciene*, ed. cit.

Ion Rotaru: Critici, esteticieni, istorici literari..., D. Caracostea, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.

Opere :

Tradiționalismul lui Mihail Eminescu, Datina, Turnu Severin, 1929 ; *Criza culturii românești,* Datina, Turnu Severin, 1931 ; *Aspecte și atitudini ideologice,* Datina, T. Severin, 1933 ; *Motive hegeliene în scrisul eminescian,* tip. Dacia Traiană, Sibiu, 1934 ; *Al. Odobescu,* publ. grupării Thesis, Sibiu, 1935 ; *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană,* F.P.L.A., Buc., 1936 ; *George Coșbuc,* publ. grupării Thesis, Sibiu, 1938 ; *Fenomenul românesc sub noi priviri critice,* Ramuri, Craiova, 1938 ; *Conceptul de artă populară,* F.P.L.A., Buc., 1939 ; *Afinități elective : Titu Maiorescu și Goethe,* F.P.L.A., Buc., 1940 ; *Sibiu,* F.P.L.A., Buc., 1940 ; *Gîndirea românească în estetică,* Tip. Dacia Traiană, Sibiu, 1943 : *Probleme estetice,* Tip. Dacia Traiană, Sibiu, 1943 ; Drăguș, *Împodobirea porților, Interioarele caselor, Opinii despre frumos,* Biblioteca de Sociologie, Etică și Politică, Buc., 1945 ; *C. Ibrăileanu, Concepția estetică,* C. Șc., Buc., 1947 ; Domeniul esteticii, F.R.P.L.A, 1947 ; *Studii ale istoriei și teoriei literare românești,* E.P.L. București, 1962 ; *Conceptul de literatură universală și comparată,* Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1967 ; *Principii de literatură comparată,* E.P.L., Buc., 1969, ed. a II-a, 1972 ; *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale,* C.R., Buc., 1973.

Despre Al. Dima:

G. Călinescu : Cărți românești..., Al. Dima, în *V.r.*, XXX, nr. 7, 1938 ; *Alți critici..., Al. Dima,* în *Istoria lit. rom.*, ed. cit.

Liviu Rusu : Urare (la 60 de ani), în *Iașul lit.*, nr. 10, 1965.

Ovidiu Papadima : Al. Dima, scriitorul, în *Iașul literar,* nr .10, 1965.

N. I. Popa : Creator de școală, în *Iașul literar,* nr. 10, 1965.

Al. Piru : Critici și eseiști. Generația vîrstnică..., Al. Dima, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950,* ed. cit.

C. Ciopraga : Rînduri la o aniversare, în *Iașul literar,* nr. 10, 1965 ; *Profesorul Al. Dima,* în *Cronica,* nr. 43, 1970.

N. Țatomir : Gîndul obiectivității și calmul cugetării, în *Iașul lit.*, nr. 10, 1965.

Ovid S. Crohmălniceanu : Al. Dima : „Studii de istorie a teoriei literare românești", în *G.l.*, nr. 40, 1962 ; *Arta populară și relațiile ei,* în *R.l.*, III, nr. 11, 1971.

Paul Georgescu: *„Alecu Russo" — monografie de Al. Dima*, în *Încercări critice*, II, E.S.P.L.A., Buc., 1958.
N. Balotă : *Al. Dima: „Principii de literatură comparată"*, în *Labirint*, Ed. Eminescu, Buc., 1970.
Ion Rotaru : *Critici, esteticieni, istorici literari..., Al. Dima*, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.
Marian Popa: *Al. Dima*, în *Dicționar de lit. rom. contemp.*, ed. cit.
S. Bărbulescu : *Arta și literatura în concepția lui Al. Dima*, în *Iașul lit.*, nr. 10, 1965.
Emil Manu: *Al. Dima*, în *Luceafărul*, nr. 25, 1967 ; *Arta populară și relațiile ei*, în *Săptămîna*, nr. 16, 1971.

G. CĂLINESCU

Opere :

Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldavia dei Secoli XVIII, Libr. di scienze e lettere, Roma, 1925 ; *Altra notizie sui missionari cattolici nei paesi romani*, Libr. di scienze e lettere, Roma, 1930 ; *Viața lui Mihai Eminescu*, C. N., Buc., 1932 ; E.P.L., Buc., 1964 ; *Cartea nunții*, Adev., Buc., 1933 ; *Opera lui Mihai Eminescu (I), Filozofia teoretică, Filozofia practică*, C.N., Buc., 1935 ; (II—III), *Cultura, descrierea operei*, F.P.L.A., Buc., 1935 ; (IV—V), *Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica, Analiza, Eminescu în timp și spațiu, Ibid.*, 1936 ; ed. a II-a, în 2 vol., E.P.L., Buc., 1969 ; *Poezii*, C.N., Buc., 1937 ; *Enigma Otiliei*, C.N., Buc., 1938, F.R.P.L.A., Buc., 1946 ; *Viața lui Ion Creangă*, F.P.L.A., Buc., 1938 ; *Ion Creangă*, „B.P.T.", Buc., 1966 ; *Principii de estetică*, E.P.L.A., Buc., 1939, ed. adăogită, cu o prefață de Ion Pașcadi, E.P.L., Buc., 1968 ; *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.P.L.A., Buc., 1941 ; *Șun sau Calea neturburată* (mit mongol), Gorjan, Buc., 1943 ; *Istoria literaturii române, compendiu*, Naționala Mecu, Buc., 1946, ed. a II-a, E.P.L., Buc., 1968 ; *Impresii asupra literaturii spaniole*, F.P.L.A., Buc., 1946, E.L.U., Buc., 1965. *Kiev-Moscova-Leningrad*, E.S.P.L.A., Buc., 1949 ; *Bietul Ioanide*, E.S.P.L.A., Buc., 1955 ; *Am fost în China nouă*, E.S.P.L.A. Buc. 1955 ; *Studii și conferințe*, E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; *Trei nuvele*, Ed. Tineretului, Buc., 1956 ; *Nicolae Filimon*, Ed. Științifică, Buc., 1959 ; *Scrinul negru*, E.S.P.L.A., Buc., 1960 ; *Lauda lucrurilor*, E.P.L., Buc., 1962 ; *Gr. M. Alecsandrescu*, E.P.L., Buc., 1962 ; *Cronicile optimistului*, E.P.L., Buc., 1964 ; *Teatru*, E.P.L., Buc., 1965 ; *Vasile Alecsandri*,

Ed. Tineretului, Buc., *Opere*, I (1965) ; II (1965) ; III (1966) ; *Ioan I. Eliade Rădulescu și școala sa*, Ed. Tin., Buc., 1966 ; *Ulysse*, ediție îngrijită cu un cuvînt introductiv de Geo Șerban, E.P.L., Buc., 1967 ; *Scrieri despre artă, I și II*, Ed. Meridiane, Buc., *Opere*, 1968 ; *Opere*, IV (1966) ; V. (1967); VI (1967); VII (1968); VIII (1968); IX (1971) ; XI (1969) ; XII (1969) ; XIII (1970) ; XIV (1972) ; *Estetica basmului*, E.P.L., Buc., 1966 ; *Scriitori străini*, ediție îngrijită de V. Nicolescu și A. Marino, cu o prefață de A. Marino, E.L.U., Buc., 1967 ; *Texte social-politice (1944—1945)*, Ed. Politică, Buc., 1971 ; *Literatura nouă*, ediție întocmită și prefațată de Al. Piru, Scrisul românesc, Craiova, 1972 ; *Însemnări de călătorie*, ed. prefațată și îngrijită de George Muntean, Ed. pt. Turism, Buc., 1973 ; *Universul poeziei*, antologie, cu o prefață de Al. Piru ; *Gîlceava înțeleptului cu lumea (Pseudojurnal de moralist)*, I (1927—1939), cu un cuvînt către cititori de Geo Șerban, Ed. Minerva, Buc., 1973, II (1943—1949), *Ibid.*, 1974.

D e s p r e G. C ă l i n e s c u :

Opera de critic, istoric literar și eseist (v. pt. romancier și poet bibliografia la vol. I, pag. 638—639) :

G. I b r ă i l e a n u : G. Călinescu : „Viața lui Mihai Eminescu", în *Adev. lit. și art.*, XI, nr. 619, 1932.

P a u l Z a r i f o p o l : O biografie, în sfîrșit (G. Călinescu : „Viața lui Mihai Eminescu"), în *Adev. lit. și art.*, nr. 599, 1932 ; *Despre ideologia lui Eminescu (G. Călinescu : „Opera lui Eminescu"*, I), în *R.F.R.*, nr. 5, 1934, reprodus în *Pentru arta literară*, II, ed. cit.

E u g e n L o v i n e s c u : Siluete de critici..., G. Călinescu, în *Memorii*, II, ed. cit. ; *G. Călinescu*, în *Aqua forte*, ed. cit. ; *A treia generație postmaiosresciană..., G. Călinescu*, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, ed. cit.

M i h a i R a l e a : G. Călinescu : „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", în *Revista română*, I, nr. 7—8, 1941.

A l. P h i l i p p i d e : G. Călinescu : „Opera lui Mihail Eminescu", IV și V, în *V.r.*, *XXVIII*, nr. 9—11, 1936 ; *„Viața lui Ion Creangă"*, *Ibid.*, XXX, nr. 8, 1938 ; *G. Călinescu*, în *R.l.*, nr. 25, 1974 ; *Încercare de portret*, nr. 2, 1974.

T u d o r V i a n u : Cuvînt la 60 de ani de la nașterea lui G. Călinescu, în *Analele Acad. R.P.R.*, vol. IX, Buc., 1959 ; reprod. în *Scriitori români*, III, ed. cit.

Perpessicius: *G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"*, în *Mențiuni critice*, IV, ed. cit.; *Cînd George Călinescu ne părăsește...*, în *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (III), ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: *G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"*, în *Vremea*, V, nr. 247, 1932; reprod. în *Critice*, ed. cit.: *„Compendiul" d-lui G. Călinescu*, conferință radiodifuzată la 23 iunie 1945, republicate toate în *Scrieri*, 2, ed. cit.

Șerban Cioculescu: *„Istoria literaturii române"* în *Revista română* nr.-ele 3—6 și 7—8, 1941, reprod. în *Aspecte literare contemporane*, ed. cit.; *„Șun sau calea neturburată"*, în *V.r.*, XVIII, nr. 6, 1965.

Vladimir Streinu: *G. Călinescu: „Opera lui Mihai Eminescu"*, în *Pagini de critică literară*, I, ed. cit.; *G. Călinescu*, I. *Pe o pagină albă din „Cronicile optimistului"*, II. *Instinctul artistic*, III. *Eminescu văzut de G. Călinescu*, IV. *G. Călinescu și spectacolul personalității*, *Ibid.*, III, ed. cit.

Mihail Sebastian: *G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"*, în *R.l.*, I, nr. 14, 1932, reprod. în *Eseuri, cronici, memorial*, ed. cit.

Octav Șuluțiu: *G. Călinescu: „Opere lui M. Eminescu"*, în *Familia*, II, nr. 5—6, 1935; *Principii de estetică*, în *R.l.*, nr. 20, 1939; reprod. în *Scriitori și cărți*, ed. cit.; *„Liviu Rebreanu"*, *Ibid.*, nr. 23, 1939; *„Impresii asupra literaturii spaniole"*, în *Apărarea*, I, nr. 7, 1946.

Camil Baltazar: *G. Călinescu: „Viața lui Mihai Eminescu"*, în *R.F.R.*, III, nr. 9, 1936.

Al. Dima: *G. Călinescu: „Opera lui Mihai Eminescu"*, în *R.F.R.*, III. nr. 1, 1936; *Forme sceptice ale esteticei..., „Principiile estetice" ale lui G. Călinescu*, în *Gîndirea românească în estetică*, ed. cit.; *G. Călinescu, estetician*, în *Cronica*, nr. 26, 1970; *Călinescu și tratatul Academiei*, în *Ramuri*, nr. 5, 1975.

D. Popovici: *Eminescu în critica și istoria literară română*, curs ținut în anul 1945/1946 la Univ. din Cluj.

Al. Rosetti: *Siluete: G. Călinescu*, în *R.l.*, nr. 25, 1974.

George Ivașcu: *G. Călinescu: „Cronicile optimistului"*, în *Contemp.*, 11 sept. 1964; *Publicistul*, *Ibid.*, 19 martie 1965; *Un umanist contemporan*, în *V.r.*, nr. 6, 1965; *Biograf al lui Creangă*, în *Scînteia*, din 20 febr. 1965, reproduse toate în *Confruntări literare*, E.P.L. Buc., 1966; *In memoriam*, în *Cont.*, nr. 12, 1965; *Un testament*, în *R.l.*, nr. 12, 1972.

Ion Vitner: Opera de critică și istorie literară a d-lui prof. G. Călinescu, în *Critica criticii,* „Col. Contemporanul", impr. Scrisul liber, Buc., 1949.

Al. Piru: G. Călinescu: „Istoria literaturii române, compendiu", în *V.r.,* XXXVII, nr. 3—4, 1945 ; *Critici și eseiști ; Generația vîrstnică, G. Călinescu,* în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950,* ed. cit. ; Prefață la *Literatura nouă,* ed. cit. ; *Eminesciana ; Călinesciana,* în *Varia,* I, ed. cit. ; *G. Călinescu și estetica ; La moartea lui G. Călinescu..., Cu privire la reeditarea „Istoriei literaturii române" ; Arcade,* în *Varia, II,* ed. cit. ; *Moștenirea lui G. Călinescu,* în *Cronica,* nr. 11, 1975.

Adrian Marino: G. Călinescu, „Istoria literaturii române", în *V.r.,* XXXVI, nov., 1944 ; *G. Călinescu,* în *V.r.,* XXXVII, nr. 5—6, 1965 ; *G. Călinescu, critic al literaturii universale,* prefața la *Scriitori străini,* ed. cit.

Dinu Pillat: Reconstituiri biografice.., G. Călinescu, în *Mozaic istorico-literar, sec. XX,* E.P.L., Buc., 1969.

I. Negoițescu: G. Călinescu: „Istoria literaturii române, compendiu", în *Revista cercului literar,* nr. 3, 1945 ; *„Vasile Alecsandri",* în *Familia,* nr. 1, 1965, reproduse în *Scriitori moderni, ed.* cit. ; *De la G. Călinescu la Heliade-Rădulescu,* în *Familia,* nr. 11, 1966, reprodusă în *Însemnări critice,* ed. cit. ; *O critică narativă,* în *Steaua,* nr. 6, 1974.

Ovid S. Crohmălniceanu: G. Călinescu: „Gr. Alecsandrescu", în *G.l.,* nr. 29, 1962 ; *„Viața lui Mihai Eminescu", Ibid.,* nr. 24, 1964 ; *„Viața și opera lui Ion Creangă", Ibid.,* nr. 51, 1964 ; *Călinescianismul, Ibid.,* nr. 11, 1966 ; *G. Călinescu : „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent"* (compendiu), în *R.l,* nr. 30. 1968.

Paul Georgescu: Călinesciene ; Creion ; „Nicolae Filimon" ; „Gr. M. Alexandrescu" ; „Viața lui Mihai Eminescu", în *Polivalența necesară,* E.P.L., Buc., 1967 ; *George Călinescu : „Gilceava înțeleptului cu lumea",* în *Luceafărul,* nr. 33, 1973.

Eugen Barbu: Portret, în *R.l.,* nr. 11, 1973 ; *Călinescu,* în *Rom. lib.* nr. 15, 1975 ; *Posteritatea lui Călinescu,* în *Amfiteatru,* nr-ele 12, 1974, și 1, 1975 ; *Călinescu* (fragmente), în *Săptămîna,* nr.-ele 239, 240, 241, 242, 243, 1975.

A. E. Baconski: G. Călinescu la 60 de ani, în *Steaua,* nr. 6, 1969.

N. Tertulian: G. Călinescu — dialectician estetic, în *Eseuri,* ed. cit.

D. *M i c u :* *Gînduri la G. Călinescu,* în *Periplu,* ed. cit.

S. *D a m i a n :* *G. Călinescu romancier* (eseu despre măștile jocului). Ed. Minerva, Buc., 1971 ; ed. a II-a (revăzută și adăogită), Ed. Minerva, Buc., 1974.

V a s i l e N i c o l e s c u : *Impetuoasa ninsoare,* în *R.l.,* nr. 11, 1973 ; *Efigie călinesciană,* în *Luceafărul,* nr. 24, 1975.

M i r c e a Z a c i u : *G. Călinescu și obsesia Occidentului,* în *Tribuna,* nr. 11, 1973 ;*Alte obsesii călinesciene, Ibid.,* nr. 12, 1973.

A l. P a l e o l o g u : *Gînduri despre G. Călinescu,* în *Luceafărul,* nr. 30, 1969.

G e o Ș e r b a n : Cuvînt introductiv la *Ulysse,* ed. cit. ; *Cuvînt către cititori* la *Gîlceava înțeleptului cu lumea,* ed. cit. ; *Cu ochii deschiși,* în *Sec. XX,* nr. 4, 1974 ; *Patosul tribunului,* în *Manuscriptum,* nr. 2, 1974.

M e l a n i a L i v a d ă : *G. Călinescu,* în *Contemp.,* nr. 52, 1968; *G. Călinescu, teoretician al poeziei,* în *Luceafărul,* nr. 47, 1972.

I o n D o d u B ă l a n : *G. Călinescu sau fericita tinerețe. Elogiul publicistului,* în *Ethos și cultură,* ed. cit.

A u r e l M a r t i n : *Vocația monumentală,* în *Luceafărul,* nr. 18, 1974.

L u c i a n R a i c u : *Paradoxul călinescian ; spiritul polemic ; Alte note despre G. Călinescu I, II, III,* în *Structuri literare,* ed. cit. ; *Nostalgia vieții totale,* în *R.l.,* nr. 11, 1975.

T h e o d o r V â r g o l i c i : *Cum lucra G. Călinescu,* în *Argeș,* nr. 12, 1969 ; *G. Călinescu, îndrumătorul,* în *Retrospective literare,* ed. cit.

N. *B a l o t ă :* *Direcția nouă și călinescianismul ; Un Ulysse al criticii literare,* în *Euphorion,* E.P.L., Buc., 1969 ; *La început a fost Avîntul,* în *Luceafărul,* nr. 52, 1973 ; *Un clasic fără superstiția clasicității,* în *Steaua,* nr. 6, 1974 ; *Glosse călinesciene,* în *Labirint,* ed. cit.

E u g e n S i m i o n : *Prefață* la *G. Călinescu : „Ion Creangă"*, „B.P.T.", ed. cit. ; *Evoluția criticii literare : Precursori și modele, G. Călinescu,* în *Scriitori români de azi,* ed. cit. ; *Demersul critic,* în *Luceafărul,* nr. 24, 1975 ; *G. Călinescu, Ibid.,* nr. 25, 1975.

N. *M a n o l e s c u :* *G. Călinescu ; „Viața lui Mihai Eminescu",* în *Contemp.,* nr. 25, 1969 ; *Fragmentarium ; G. Călinescu și teatrul abstracționist,* în *Teme,* C. R., Buc., 1971 ; *G. Călinescu, publicist,* în *R.l.,* nr. 19, 1973 ; *Locul lui G. Călinescu,* în *R.l.,* nr. 11, 1975.

M i r c e a M a r t i n : *65 de ani de la naștere. Ethos călinescian,* în *Contemp.,* nr. 25, 1965.

M. Ungheanu: Citindu-l pe G. Călinescu, în *Luceafărul*, nr. 24, 1974.

George Muntean: G. Călinescu, autor de manuale școlare, în Luceafărul, nr. 30, 1969 ; *Lecturile lui G. Călinescu*, în *Ateneu*, nr. 2, 1972.

Emil Manu: G. Călinescu și sociologismul vulgar, în *Săptămîna*, nr.-ele 75, 76, 77, 78, 79, 1972.

Marin Sorescu: Prozatorul G. Călinescu, în *Luceafărul*, nr. 20, 1969.

Al. Ivasiuc: Anticălinescianismul, în *R.l.*, nr. 13, 1973.

Liviu Călin: Călinescu și universul poeziei, în *Săptămâna*, nr. 211, 1974.

M. Nițescu: G. Călinescu-istoricul și criticul artist, în *Intre Scylla și Charybda*, C.R., Buc., 1971.

Ion Rotaru: George Călinescu, în *O istorie a literaturii române*, II, ed. cit.

Marin Mincu: „Schisma" călinesciană, în *Critice*, I, E.P.L., Buc., 1969 ; *Puțină eminescologie*, în *Critice*, II, C.R., Buc., 1971.

Gh. Grigurcu: G. Călinescu-critic, în *Familia*, nr. 4, 1975.

Laurențiu Ulici: Criticul și debutanții, în *R.l.*, nr. 11, 1975 ; *Lecția lui Călinescu*, în *Contemp.*, nr. 11, 1975.

Ion Bălu: G. Călinescu, eseu despre etapele creației, C.R., Buc., 1970.

Dan Mutașcu: Călinescu și muzica, în *Săptămîna*, nr. 224, 1975.

Viorel Alecu: Debutul universitar al d-lui G. Călinescu, în *Ramuri*, 10, 1972.

Numere de reviste omagiale :

Contemp., nr. 12, 1965, nr. 25, 1969 ; *G.l.*, nr. 12, 1965, nr. 11, 1966 ; *V.r.*, nr. 6, 1965 ; nr. 3, 1975 ; *Luceafărul*, nr. 13, 1965 ; nr. 11, 1970, nr. 24, 1974 ; nr. 11, 1975 ; *R.l.*, nr. 25, 1969 ; nr. 11, 1970 ; nr. 25, 1974 ; *Cronica*, nr. 10, 1970 ; nr. 25, 1974, nr. 11, 1975 ; *Secolul XX*, nr. 6, 1965, nr. 4, 1974 ; *Ateneu*, nr. 6, 1969.

PAUL ZARIFOPOL

Opere :

Din registrul ideilor gingașe. Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși, C.N., Buc., 1926 ; *Despre stil. Note și exemple*, *„Bibl. Dimineața"*, nr. 88, *Adev.*, Buc., 1928; *Artiști*

și idei literare române, „Bibl. Dimineața“, nr. 128, Adev., Buc., 1930 ; *Încercări și precizie literară*, „Bibl. Dimineața“ nr. 138, „Adev., Buc., 1931 ; *Pentru arta literară*, F.P.L.A., Buc., 1934 ; *Pentru arta literară*, ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu I, II, Ed. Minerva, Buc., 1971.

Ediții critice :

I. L. Caragiale: Opere, F.P.L.A., Buc., I, 1930 ; II, 1931.

Antologii :

Vedenii (povestiri), traducere și prefață de Paul Zarifopol, C.N., Buc., 1924.

Despre Paul Zarifopol

E. Lovinescu: în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit. ; *A doua generație postmaiorescianǎ..., Paul Zarifopol*, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică.*

E. Lovinescu: Paul Zarifopol, în *V.l*, nr. 26, 1926 ; *Critica nouă, Paul Zarifopol*, în *Istoria lit. rom. contemp.*, II, ed. cit.

G. Ibrăileanu: Răspuns d-lui Zarifopol, în *V.r.*, XIV, nr. 6, 1922.

T. Arghezi: În memoria lui Paul Zarifopol, în *Adev. lit. și art.*, XIII, nr. 701, 1934.

Izabela Sadoveanu: A fost..., în *Adev. lit. și art.*, XIII, nr. 701, 1939.

M. Ralea: Paul Zarifopol: „Vedenii“, în *V.r.*, XVII, nr. 2, 1925. *„Din registrul ideilor gingașe“*, *Ibid.*, nr. 11, 1925, reprod. în *Interpretări*, C. Șc., Buc., 1927 ; *Crima domnului Zarifopol*, în *V.r.*, XIX, nr. 8, 1927 ; *Pentru d. Zarifopol*, *Ibid.*, nr. 10, 1927.

Al. Philippide: Paul Zarifopol: Artiști și idei literare române, în *V.r.*, XXII, nr. 6, 1930 ; *Încercări de precizie literară*, în *Adev. lit. și art.*, nr. 568, 1931.

F. Aderca: Paul Zarifopol, în *Adev.*, nr. 14 382, și 14 387, 1930.

Camil Petrescu: Paul Zarifopol în patru împrejurări, I, în 1922 : *O notă despre criticul debutant oarecum* ; II, în 1929 : *Domnul Zarifopol și generația actuală* ; III, în 1934 : *Notă la moartea lui* ; IV, în 1935. *Paul Zarifopol și spiritul critic*, în *Teze și antiteze*, ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: Paul Zarifopol: „Din registrul ideilor gingașe“, în *V.l.*, I, nr. 29, 1926, reprod. în *Opere și*

autori, ed. cit. ; *Paul Zarifopol — critic literar : Artiști și idei literare române*, în *Vremea*, III, nr. 131, 1930, reprod. în *Critice ; Paul Zarifopol*, în *Vremea*, VII, nr. 337, 1934, reprod. în *Figuri literare*, republicate toate în *Scrieri*, 5.

G. Călinescu: *Doi critici literari : P. Zarifopol și G. Bogdan-Duică*, în *Adev. lit. și art.*, XIII, nr. 721, 1934 ; *Critica sceptică și anticlasică, Paul Zarifopol*, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit. ; *Paul Zarifopol*, în *Cronicile optimistului*, ed. cit.

Mihail Sebastian: *Substanțialism*, în *Cuvîntul*, nr. 1095, 1928 ; *P. Zarifopol — note despre literatură*, *Ibid.*, nr. 1480, 1929 ; *Critica d-lui Zarifopol*, *Ibid.*, nr. 2292, 1931 ; *Zarifopol și tinerele generații*, în *R.F.R.*, I, nr. 11, 1934 ; *P. Zarifopol*, *Ibid.*, V, nr. 5, 1939.

Șerban Cioculescu: *I. L. Caragiale : „Nuvele și schițe", ediție îngrijită de Paul Zarifopol*, în *Adev.*, nr. 14 213, 1930 ; *Artiști și idei literare române, Încercări de precizie literară*, *Ibid.*, nr. 14 941, 1932 ; *I. L. Caragiale, Reminiscențe și note critice, ediție îngrijită de Paul Zarifopol*, *Ibid.*, nr. 15 024, 1932 ; *Paul Zarifopol*, *Ibid.*, nr. 15 433, 1934 ; *Corespondența între I. L. Caragiale și Paul Zarifopol*, F.P.L.A., 1935 ; *Între G. Ibrăileanu și Paul Zarifopol*, în *Itinerar critic*, ed. cit. ; *Paul Zarifopol și critica literară*, în *R.L.*, IV, nr. 24, 1971.

Mircea Eliade: *Cînd trebuie citit Paul Zarifopol ?*, în *R.F.R.*, II, nr. 1, 1935.

M. Florian: *P. Zarifopol și luciditatea ca destin*, în *R.F.R.*, II, nr. 1, 1935.

Ion Chinezu: *Paul Zarifopol*, în *R.F.R.*, II, nr. 1, 1935.

Ion Sîn-Giorgiu: *Herr Doktor*, în *R.F.R.*, II, nr. 5, 1935.

Al. O. Teodoreanu: *Paul Zarifopol*, în *Adev.*, nr. 15 435, 1934.

Al. Dima: *Paul Zarifopol și Estetica*, în *R.F.R.*, VIII, nr. 10, 1941, reprod. în *Gîndirea românească estetică*, ed. cit.

Ion Biberi: *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, ed. Corymbe, 1937.

Al. Piru: *Scrisorile lui Zarifopol*, în *G.l.*, nr. 6, 1967.

Ovid S. Crohmălniceanu: *Paul Zarifopol. Retușări la un portret*, în *Luceafărul*, nr. 7, 1969 ; *Paul Zarifopol : „Pentru arta literară"*, în *R.L.*, nr. 8, 1937.

Eugen Simion: *Paul Zarifopol sau prestigiul rațiunii*, în *Orientări în literatura contemporană*, E.P.L., Buc., 1965.

A l. S ă n d u l e s c u: *Paul Zarifopol — Curriculum vitae*, în *R.l.*, nr. 15, 1969 ; *Neobositul Monsieur Mitică*, *Ibid.*, nr. 23, 1969 ; *Paul Zarifopol — paradoxalul spirit modern*, în *Luceafărul*, nr. 22, 1969 : *Paul Zarifopol și literatura română*, *Ibid.*, nr. 30, 1969 ; *Note despre Paul Zarifopol*, în *R.l.*, nr. 41, 1969 ; Studiu introductiv la Paul Zarifopol : *Pentru arta literară*, I, II, ed. cit.

I o n R o t a r u: *Critici, esteticieni, istorici literari..., Paul Zarifopol*, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.

I o n V l a d: *Paul Zarifopol, teoreticianul literar*, în *Tribuna*, nr. 31, 1971, reprod. în *Convergențe*, ed. cit.

M i h a i U n g h e a n u: *Paul Zarifopol*: *„Pentru arta literară"*, în *R.l.*, nr. 29, 1971.

G e o r g e M u n t e a n: *Paul Zarifopol*: *„Pentru arta literară"*, în *Contemp.*, nr. 48, 1971.

A l. G e o r g e: *Paul Zarifopol*: *„Pentru arta literară"*, în *V.r.*, nr. 8, 1971.

MIHAI RALEA

Opere :

Proudhon. La conception du progrès et son attitude sociale, „Jouve", Paris, 1922 ; *L'idée de révolution dans les doctrines socialistes*, Rivière, Paris, 1923 ; *Révolution et Socialisme, thèse*, *Faculté des lettres*, Paris, 1923 ; *Formarea ideii de personalitate...*, Iași, 1924 ; *Ipoteze și precizări în știința sufletului*, C. Șc., Buc., 1926 ; *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, C. Șc., Buc., 1927 ; *Contribuții la știința societății*, C. Șc., Buc., 1927 ; *Introducere în sociologie*, Col. „Cartea Vremii", F. C., Buc., 1927 ; *Problema inconștientului*, Iași, 1925, *Interpretări*, C. Șc., Buc., 1927 ; *Perspective*, C. Șc., Buc., 1928 ; *Comentarii și sugestii*, C. Șc., Buc., 1928 ; *Istoria ideilor sociale*, „Biblioteca muncii", Ministerul Muncii, Cooperației și asigurărilor sociale, Ed. Scr. rom. Craiova, Buc., 1930 ; *Memorial, note de drum din Spania*, C. N., Buc., 1930 ; *Atitudini*, C. Șc., Buc., 1931 ; *Valori*, F.P.L.A., Buc., 1935 ; *Psihologie și viață*, F.P.L.A., Buc., 1938 ; *Între două lumi*, C. R., Buc., *Înțelesuri*, Buc., 1943 ; *Nord-Sud*, F.P.L.A., Buc., 1945 ; *Explicarea omului*, C.R., 1946 ; *Caracterul antiuman și antiștiințific al psihologiei burgheze americane*, E.S. pt. lit. științifică, Buc., 1954 ; *În extremul Occident*, E.S.P.L.A., Buc., 1955 ; *Anatole France*, E.S.P.L.A., Buc., 1955 ; Studii de psihologie și filosofie, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1955 ; *Cele două Franțe*, E.S.P.L.A., Buc., 1956 ; *Scrieri din trecut, în literatură, artă, filozofie*, Ed. Științifică, Buc., I, 1956, II, 1957, III, 1958 ; *Istoria psihologiei*, Ed. Științi-

fică, Buc., 1958; *Sociologia succesului* (în colab. cu T. Hariton), Ed. Ştiinţifică, Buc., 1962; *Maxime*, în *V.r.*, nr. 2, 1965; *Introducere în psihologia socială* (în colab. cu Tr. Herseni), Ed. Ştiinţifică, Buc., 1966; *Portrete, cărţi, idei*, E.L.U., Buc., 1966; *Prelegeri de estetică*, Ed. Ştiinţifică, Buc., 1972; *Scrieri*, I, ediţie îngrijită şi prefaţă de N. Tertulian, Ed. Minerva, Buc., 1972.

Despre Mihai Ralea:

Octav Botez: Michel Ralea: „L'Idée de Révolution dans les doctrines socialistes", în *V.R.*, XV, nr. 10—11, 1923.

E. Lovinescu: O recapitulare a ideologiei poporaniste făcută de M. Ralea, în *Ist. lit. rom. contemp.*, I, ed. cit. 1. *Critica d-lui Ralea*; 2. *„Specific şi frumos"*; 3. *D. M. Ralea şi G. Topîrceanu*; 4. *D. Ralea şi sincronismul*; 5. *D. Ralea şi logica, Ibid.*, II, ed. cit.; *Alţi critici poporanişti..., M. Ralea*, în *Ist. lit. rom. contemp. 1900—1937*, ed. cit.

Tudor Vianu: Mihai Ralea: „Contribuţii la ştiinţa societăţii", în *V.r.*, XIX, nr. 5, *1927*; *„Interpretări"*, în *Adev. lit. şi art.*, IX, nr. 369, 1928; *Mihai Ralea*, în *V.r.*, IX, nr. 8, 1956.

Izabela Sadoveanu: Mihai Ralea: „Interpretări", în *Adev. lit. şi art.*, IX, nr. 389, 1928.

Al. A. Philippide: Mihai Ralea: „Note de drum din Spania", în *Adev. lit. şi art.*, IX, nr. 495, 1930; *M. Ralea, eseist*, în *V.r.*, nr. 2, 1965.

Demostene Botez: Clipa scoasă din timp, în *V.r.*, nr. 2, 1965.

I. Petrovici: În amintirea unui fost elev şi prieten, în *V.r.*, nr. 2, 1945.

D. D. Roşca: Un om între oameni, în *V.r.*, nr. 2, 1965.

Pompiliu Constantinescu: M. Ralea: „Interpretări", în *V.r.*, 2, nr. 58, 1927, reprod. sub titlul; *Doi critici sociologi, G. Ibrăileanu: „Scriitori români şi străini"; M. Ralea: „Interpretări"*, în *Opere şi autori, ed. cit.*; *Mihai D. Ralea: „Memorial de călătorie în Spania"*, în *Vremea*, III, nr. 135, 1930; *Eseistica d-lui Mihai Ralea, Ibid.*, XVI, 1944; *Mihai Ralea, călător*, în *R.F.R.*, XII, nr. 4, 1945, reprod. în *Eseuri critice*, ed. cit. şi *Scrieri alese*, ed. cit. Republicate toate în *Scrieri*, 4, ed. cit.

D. I. Suchianu: Intelectualul, Gînditorul, în *V.r.*, nr. 2, 1965; *Amintiri despre Mihai Ralea*, în *Tribuna*, nr. 50 şi 51, 1971.

G. Călinescu: Mihai Ralea — memorialist, în *Adev. lit. şi art.*, X, nr. 597, 1932; *Psihologie şi vocaţie, Ibid.*, XVIII, nr. 902, 1938; *Alte orientări..., M. Ralea*, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit.

Vladimir Streinu: *M. D. Ralea: „Valori"*, în *Pagini de critică literară*, I, ed. cit.; *Mihai Ralea: „Explicarea omului"*, *Ibid.*, II, ed. cit.

Octav Șuluțiu: *M. Ralea: „Atitudini"*, în *Vremea*, IV, nr. 211, 1931; *„Valori"*, în *Familia*, II, nr. 1, 1935.

M. Sebastian: *Un eseist*, în *R.F.R.*, II, nr. 6, 1935.

Sergiu Dan: *„Valori"*, în *R.F.R.*, II, nr. 4, 1935.

C. Noica: *„Psihologie și viață"*, în *R.F.R.*, V, nr. 3, 1938.

E. Ionescu: *Omagiu*, în *V.r.*, nr. 2, 1965.

Traian Herseni: *Mihai Ralea și eseistica filozofică*, în *Contemp.*, nr. 31, 1964.

Al. Rosetti: *Mihai Ralea*, în *Contemp.*, nr. 36, 1964.

Dan Bădărău: *M. Ralea și T. Hariton, „Sociologia succesului"*, în *Iașul lit.*, nr. 5, 1963.

N. I. Popa: *M. Ralea: „Note de drum din Antile"*, în *Iașul lit.*, nr. 7, 1954.

Petru Comarnescu: *Lucrări românești de filozofie a culturii*, în *R.F.R.*, XI, nr. 4, 1944; *Omul în explicația d-lui M. Ralea*, *Ibid.*, XIII, nr. 8, 1946.

Ion Biberi: *M. Ralea: „Nord-Sud"*, în *V.r.*, XXXVIII, nr. 1, 1946.

Al. Dima: *Fragmentarism estetic..., M. Ralea*, în *Gîndirea românească în estetică*, ed. cit.

Dinu Pillat: *Mihai D. Ralea: „Înțelesuri"*, în *Kalende*, II, nr. 6—7, 1943...

George Ivașcu: *Mihai Ralea: „Valori"*, în *Manifest*, 15 martie — 15 aprilie 1935; *„Psihologie și viață"*, în *Iașul*, 1 aprilie 1938; *Mihai Ralea și literatura*, în *Contemp.*, nr. 35, 1964; *Mihai Ralea*, în *Scînteia tineretului*, nr. 6830, 1971.

Radu Popescu: *M. Ralea*, în *Steaua*, nr. 10, 1964; *Locul lui Mihai Ralea*, în *G.l.*, nr. 33, 1968.

Al. Piru: *Teoria specificului național la „Viața românească"*; *Estetica lui Mihai Ralea*, în *Varia*, II, ed. cit.

I. Negoițescu: *Mihai Ralea, călător*, în *V.r.*, nr. 3, 1966, reprod. în *Scriitori moderni*, ed. cit.

Ovid S. Crohmălniceanu: *Ralea, memorialistul*, în *Contemp.*, nr. 31, 1968.

Paul Georgescu: *Mihai Ralea: „În extremul Occident"*, în *Încercări critice*, I, E.S.P.L.A., Buc., 1937; *Omul ca întreg și parte*, în *Printre cărți*, ed. cit.

Eugen Barbu: *Ralea*, în *Viața studențească*, nr. 44, 1969.

N. Tertulian: Mihai Ralea, sociolog și filolog, în *Eseuri*, ed. cit. *Mihai Ralea, Gînditorul*, prefață la *Scrieri*, I, ed. cit.

Gr. Traian Pop: M. Ralea și explicarea omului, în *Ramuri*, nr. 50, 1968, *Ibid.*, nr. 10, 1972.

Mircea Mancaș: M. Ralea, profesorul, umanistul, în *V.r.*, nr. 2, 1965 ; *Mihai Ralea : „Prelegeri de estetică"*, *Ibid.*, nr. 6, 1972.

Valentin Lipatti: Gînduri despre M. Ralea, în *V.r.*, nr. 2, 1965.

Geo Șerban: M. Ralea: „În extremul Occident", în *V.r.*, nr. 3, 1956.

D. Micu: Poporanismul și „Viața românească", E.P.L., Buc., 1961 ; *Literatura română la începutul secolului XX*, E.P.L., Buc., 1964.

Z. Ornea: M. Ralea: „Scrieri", în *Scînteia*, nr. 9234, 1972.

Ion Rotaru: Critici, esteticieni, istorici literari..., Mihai Ralea, în *O istorie a lit. rom.*, II, ed. cit.

P. Anghel: M. Ralea, C.R., Buc., 1973.

Savin Bratu: M. Ralea, în 1956, în *Cronici*, II, E.S.P.L.A., Buc., 1957 ; *M. Ralea, în critica românească*, în *Luceafărul*, nr. 18, 1964.

Marian Popa: M. Ralea, în *Dicționar de literatură rom. contemp.*, ed. cit. ; *Conceptul de „amînare" în gîndirea lui Mihai Ralea*, în *Amfiteatru*, nr. 2, 1971.

Liviu Petrescu: Mihai Ralea : „Prelegeri de estetică", în *R.l.*, nr. 13, 1972.

Gr. Smeu: M. Ralea : „Prelegeri de estetică", în *Scînteia tineretului*, nr. 28, 1972.

Al. George: Mihai Ralea, în *V.r.*, nr. 6, 1974.

Z. Sîngeorzan: Mihai Ralea — profesor universitar, în *Cronica*, nr. 38, 1974 ; *Licențiat la Universitatea din Iași*, în *R.l.*, nr. 33, 1974.

Mircea Vaida: Mihai Ralea și „principiul unic", în *Luceafărul*, nr. 48, 1972.

D. I. SUCHIANU

Opere :

Aspecte literare, C. Șc., Buc., 1928 ; *Introducere în economia politică*, „Bibl. Muncii", Ed. Scr. rom., Craiova, 1930 ; *Puncte de vedere*, C.N., Buc., 1930; *Manualul de sociologie*, Ed. Ad., Buc., 1931 ;

Amica mea Europa, I. E. Torouţiu, Buc., 1938 ; *Vedetele filmului de odinioară*, Ed. Meridiane, Buc., 1968 ; *Filme de neuitat*, în colab. cu Const. Popescu, Ed. Meridiane, Buc., 1972 ; *Cinematograful, acest necunoscut*, Dacia, Cluj, 1973.

Despre D. I. Suchianu :

G. Călinescu: *Alte orientări..., D. I. Suchianu*, în *Ist. lit. rom...*, ed. cit.

A. Marino: *D. I. Suchianu: „Amica mea Europa"*, în *R.F.R.*, XII, nr. 6, 1945.

Florian Potra: *„Empirismul eretic" al lui D. I. Suchianu*, în *Luceafărul*, nr. 13, 1974.

PETRE PANDREA

Opere :

Psihanaliza judiciară, Cult. rom., Buc., 1932 ; *Beiträge zur Montesquieus deutschen Rechtsquellen*, 1932 ; *Germania hitleristă*, Adev., Buc., 1933 ; *Filozofia politico-juridică a lui Bărnuţiu*, F.P.L.A., Buc., 1935 ; *Procedura penală, adnotată şi comentată*, în colab. cu Lucreţiu Bărănescu şi V. Atanasiu, Buc., 1939 ; *Criminologia dialectică*, F.P.L.A., Buc., 1945 ; *Portrete şi controverse*, Seria I, Col. „Meridiane", Bucur Ciobanul, Buc., 1945 ; *Pomul vieţii* (jurnal intim, 1944), Col. „Meridiane", Bucur Ciobanul, 1946 ; *Portrete şi controverse*, Seria a II-a, F.P.L.A., Buc., 1946 ; *Brâncuşi, Amintiri şi exegeze*, Ed. Meridiane, Buc., 1967 ; *Eseuri*, Ed. Minerva, Buc., 1971, cu un cuvînt introductiv de G. Ivaşcu.

Despre Petre Pandrea:

George Călinescu: *Noua generaţie, Filozofia „neliniştii" şi a aventurii ; Literatura experienţelor..., Grupul „Crinului alb"*, în *Ist lit. rom...*, ed. cit.

Vladimir Streinu: *Un fiu al soarelui*, în *Pagini de critică literară*, II, ed. cit.

Geo Bogza: *Petre Pandrea*, în *Contemp.*, nr. 28, 1968.

Radu Popescu: *Petre Pandrea*, în *G.l.*, nr. 29, 1968.

George Ivaşcu: *Petre Pandrea ; În căutarea echilibrului interior*, în *Argeş*, nr. 12, 1970 ; cuvînt introductiv la *Eseuri*, ed. cit.

Al. Piru: *Critici şi eseişti. Generaţia vîrstnică, Petre Pandrea*, în *Panorama dec. lit. rom. 1940—1950*, ed. cit. ; *Petre Pandrea*, în *Ramuri*, nr. 12, 1963.

T i b e r i u I l i e s c u : Petre Pandrea, în *Ramuri*, nr. 8, 1968.

Z. O r n e a : Petre Pandrea : „Pagini de estetică militantă", în *România liberă*, din 27.8.1971.

M. U n g h e a n u : Petre Pandrea : „Eseuri", în *R.l.*, nr. 34, 1971.

G r. T r a i a n P o p : Petre Pandrea : „Eseuri", în *Ramuri*, nr. 9, 1971.

E m i l M a n u : Petre Pandrea : „Eseuri", în *Săptămîna*, nr. 51, 1971.

G h. G r i g u r c u : Petre Pandrea : „Eseuri", în *Familia*, nr. 1, 1972.

N. M. R u s u : Petre Pandrea : „Brâncuși" (amintiri și exegeze), în *Luceafărul*, nr. 21, 1968 ; *Petre Pandrea, inedit*, în *Familia*, nr. 7, 1968 ; *Petre Pandrea și rolul exponențial al criticii, Ibid.*, nr. 27, 1974.

EUGEN IONESCU

Scrieri în limba română :

Elegii pentru ființe mici, Ed. Cercul Analelor române, Scr. Rom., Craiova, 1931 ; *Nu*, Vremea, Buc., 1934.

D e s p r e s c r i e r i l e l u i E u g e n I o n e s c u în l i m b a r o m â n ă :

P o m p i l i u C o n s t a n t i n e s c u : Eugen Ionescu : „Elegii pentru ființe mici", în *Vremea*, nr. 223, 1932, reprod. în *Scrieri, 3*, ed. cit.

Ș e r b a n C i o c u l e s c u : Operele premiate ale scriitorilor tineri needitați. Eugen Ionescu : „Nu", în *R.F.R.*, I, nr. 8, 1934, reprod. în *Aspecte literare contemp.*, ed. cit.

E m i l G u l i a n : Eugen Ionescu : „Elegii pentru ființe mici", în *R.l.*, I, nr. 6, 1932.

E l e n a V i a n u : Preludii ionesciene, în *G.l.*, nr. 7, 1965.

I. N e g o i ț e s c u : Surse și contrasurse la Eugen Ionescu, în *Scriitori moderni*, ed. cit.

O v i d S. C r o h m ă l n i c e a n u : Eugen Ionescu, critic literar, în *Steaua*, XVIII, nr. 210, 1967.

N. B a l o t ă : Eugen Ionescu, Portret al artistului în tinerețe, în *Labirint*, Ed. Eminescu, Buc., 1970 ; în *Lupta cu absurdul*, Ed. Eminescu, Buc., 1971.

Mariana Şora: Eugen Ionescu, în *Unde şi interferenţe*, E.P.L., Buc., 1969.

N. Florescu: Eugen Ionescu, sau teribilismele unui sentimental timid, în *Manuscriptum*, IV, nr. 2, 1973.

Emil Manu: Eugen Ionescu-poet, în *Iaşul literar*, XVII, iulie 1966.

Eugenia Tudorică: Eugen Ionescu, critic literar, în *V.r.*, XVIII, nr. 9, 1965.

Gellu Ionescu: O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu, prefaţă de Eugen Ionescu: *Teatru*, I—II, „B.P.T.", Ed. Minerva, Buc., 1970.

Saint Tobi: Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, Essais, CLXXVII, Gallimard, Paris, 1973.

Klaus Heitmann: Eugène Ionesco als Lyriker, in *Sprachen der Lyrik*, Festschrift für Hugo Friedrich zum 70 Geburtstag, Herausgegeben von Erich Köbler ; Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1975.

LISTĂ DE ABREVIERI

T. N.: Teatrul Naţional
T. P. : Teatrul Popular
T. M. V.: Teatrul Maria Ventura
T. R. M.: Teatrul Regina Maria
T. C.: Teatrul Comedia
T. M.: Teatrul Modern
T. M. F.: Teatrul Maria Filotti
T. A.: Teatrul Armatei
C. P. A. C.: Comitetul pentru aşezămintele culturale

B

C

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

Ș

T

Ț

U

V

SUMAR

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI

Bun de tipar 11.XI.1975. Tiraj 26 120 ex. broşate.
Coli ed. 28,04. Coli tipar 30.

Comanda nr. 50 492
Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii"
Piaţa Scînteii nr. 1 — Bucureşti
Republica Socialistă România